

الأديب الثقافية

ALADIB CALTURE

صاحب الامتياز
ورئيس التحرير
عباس عبد جاسم

صحيفة شهرية ثقافية تعنى بقضايا الثقافة المعاصرة

السنة السابعة عشرة العدد (٢٣٤) ١ من آب (Augsut) ٢٠٢٠ م

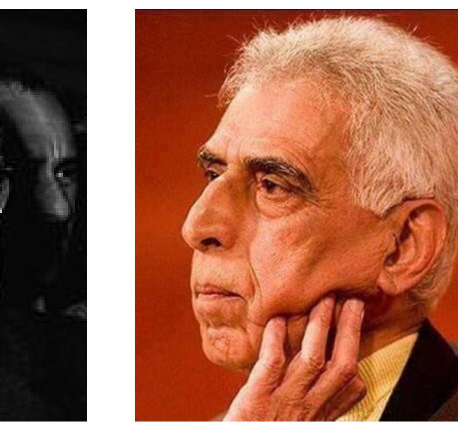
تأسست في بغداد 2003

ملف الشاعرة العراقية المغتربة دنيا ميخائيل - اميركا

الطائر غير الملتحق بالسرب/ وشم الطائر والتاريخ المسكوت عنه/ شعرية التوثيق في سوق السبايا/الشعر العمودي هو الخروج الحقيقي عن نهر الشعر العراقي/ خمس قصائد/ تذكارات

عدن العربية.. بول نيزان

يتحدث سارتر عن عدن في عشرينيات القرن الفائت، وذلك في المقدمة التي وضعها لكتاب عدن العربية للكاتب الروائي الفرنسي بول نيزان، الذي زار عدن هاربا من حياة اوروبا ، وكانت هذه الرحلة كافية لكي يتحول بول نيزان من يساري متمرد الى شيوعي راديكالي ومن ثم الى متمرد مرة اخرى ، وكانت ضرورية لكي يكتب فيها تأملاته وتسجيل بعض الوقائع المتفرقة عن الحياة في عدن في تلك الفترة.


سعدي يوسف


جان بول سارتر

د. شهاب القاضي

" ان عدن صورة مصغرة عن أوروبا لا تتميز عنها إلا بطقسها الحار القاتل "
جان بول سارتر

- 1 -

يتحدث سارتر عن عدن في عشرينيات القرن الفائت، وذلك في المقدمة التي وضعها لكتاب عدن العربية للكاتب الروائي الفرنسي بول نيزان، الذي زار عدن هاربا من حياة اوروبا ، وكانت هذه الرحلة كافية لكي يتحول بول نيزان من يساري متمرد الى شيوعي راديكالي ومن ثم الى متمرد مرة اخرى ، وكانت ضرورية لكي يكتب فيها تأملاته وتسجيل بعض الوقائع المتفرقة عن الحياة في عدن في تلك الفترة.

حينذاك كانت عدن مستعمرة بريطانية ، قد وصل اليها ذات يوم اديب فرنسي لم يقل نعم في حياته انه حسب تعبير سارتر (الرجل الذي قال لا حتى النهاية) ناهيك عن انه يحمل في قلبه كل مرارة العالم. اتهمته عناصر ستالينية في الحزب الشيوعي الفرنسي بخيانة الحزب وذلك لأنه تمرد على الكثير من الاطروحات الستالينية أنذاك، فلفقت له تهمة الاتصال بوزارة الداخلية الفرنسية، حينها اطبقت عليه مؤسسات الحزب وحكمت عليه بالغياب سماها سارتر «بمؤامرة الصمت» وذلك لأن الشيوعيين -حسب تعبير سارتر نفسه-(لا يؤمنون بالجحيم ولكن يؤمنون بالعدم)، فلم تطبع كتبه ولم يعد يذكر في الأوساط الثقافية الفرنسية الى ان بادر سارتر ، وقد كان صديقا له، بطبعها مبتدئا بكتاب (عدن ، العربية) في عام 1960 وقد صدر عن دار ماسبيرو -باريس، وقد ترجم هذا الكتاب الى اللغة العربية من قبل الاستاذ القدير بشير خان ، وراجعه الشاعر العراقي الكبير سعدي يوسف وصدر عن دار الهمداني للطباعة والنشر 1984.

- 2 -

كان لوجود الشاعر الكبير سعدي يوسف في عدن في مطلع الثمانينات من القرن الفائت، دوره الريادي في الشعر والادب والثقافة، وقد تجلى ذلك عبر الممارسة الثقافية المباشرة من خلال موقعة الثقافي الهام كمستشار لدار الهمداني للطباعة والنشر والعمل في صحيفة الثوري، صحيفة اللجنة المركزية للحزب الأشتراكي اليمني، وكان يعد بجدارة الأب الروحي للشعراء والادباء الشباب في حثهم على التجديد وتصويب تجاربهم الشعرية وقد كان شخصيا وراء إصدار كتاب (عدن العربية لبول نيزان) إذ يحكي قصة هذا الكتاب في المقدمة التي انجزها له :» في احد هوامش الفصل السادس من كتاب فرد هاليداي «الصراع السياسي في شبه الجزيرة العربية «وردت الإشارة الأولى لمطبوع باللغة العربية عن «بول تيزان» في عدن (الإشارة الأولى بالنسبة لي). ويضيف سعدي يوسف : اشتد تساؤلي عن بول نيزان هنا ، مثلما اشتد تساؤلي عن رامبو ،لكن لا فائدة . المصادفة المحض تبعث إلي بكتاب بول نيزان (عدن ، ... العربية) في طبعة جيدة باللغة الانجليزية ، مع مقدمة لجان بول سارتر تكاد تبلغ في طولها نصف المتن . لقد جاءني الكتاب طائرا ، قاطعا مسافات شاسعة من مدينة بوسطن الأمريكية الى خورمكسر (عدن) عبر بيروت .. انه لعالم صغير حقا».. بول نيزان ، مثل رامبو ، مات ميتة مأساوية ، قبل الأربعين (كان يرى ان كل برجوازي يبلغ الأربعين يتحول الى جثة) لقد قتل برصاصة دمدم في مؤخرة العنق .

غادر الشاعر العراقي الكبير ابن البصرة عدن أثناء احداث 13 يناير 1986 التي وقعت بين قوى الحزب الواحد ، غادر عدن مع الكوادر التي تم إجلائها بسبب الاحداث . وقد ترك الشاعر سعدي يوسف ذكريات عطرة بين الناس ولاسيما من عاشره من المثقفين ومازالت هذه الذكريات تقال ويعاد القول فيها في المنتديات الثقافية ووسائط الاتصال الاجتماعي وله في عدن ذكريات لا تمحى ، وله في عدن مازرعه فينا من خصال : حب الحقيقة وجسارة القول .

- 3 -

اكتشف بول نيزان عبر التجربة المباشرة، ان الشرق لم يعد ارض الأحلام ، والفضائل او الأساطير والحكايات العجيبة .. وانه إذا أراد ان يتطهر بالشرق فإن عليه ان يغتسل بماء اوروبا المتسخ ، لقد وجد أن الاستعمار الاوروبي حقيقة كونية .. وهاله ما رأى .

وصل الى عدن وفي خياله صورة مسبقة عنها، بما قرأ من اخبار جزيرة العرب « ان عدن والمكلا ومسقط من الأواخر الجهنمية التي تذكرها روايات البحارة « أو « ان عدن لأكثر مدن الجزيرة العربية كلها جمالا» وروعة وهي محاطة بحيطان عظيمة في ناحية البحر والجبال في ناحية البر « لكنه لما وصل اليها وجد عدن « تهمهم مثل حيوان كثيف الشعر ، كبير الحجم ، قد مرغ في التراب واصبح مغطى بالذباب « انه اللاتجانس الديمغرافي : بيض اوربيون ، هندوس ، صومال ، فرس واهالي حفاة وفي الإتجاه المقابل هناك حركة عظيمة في الميناء المفتوح الكبير ، بواخر البينو، الخطوط البحرية وبواخر الشحن العتيقة ، وناقلات النفط، وقوارب بمحركات والقوارب العربية والبضائع في مخازن المعلا مكدسة حتى السقوف بأكياس السكر والارز وبالات جلود الماعز وبراميل الزيت ، ولربما تحفل هذه المظاهر بخطاب تبريري ، مثلا يمكن ان نسمي هذه الاغراض بالحرب والتجارة والترانزيت وبالاقتصاد الحر الذي يحجب وهما ما تنطوي عليه السياسة الاستعمارية ويخفي اهدافها .

- 4 -

عاش بول نيزان في كنف عائلة انجليزية ، ولم يختلط مع الأهالي ، كان يراهم عن بعد وهم نائمون فوق اسرتهم المصنوعة من الحبال ، او يراهم وهم يحتفلون ...او وهم يحزنون ، كان يرى» المسيرات «الجنائزية النائحة



أسسها هيثم فتح الله عزيزة في بغداد عام 2003

الاخراج الفني:
أحمد العتّابي

معتمدة من نقابة الصحفيين العراقيين
برقم اعتماد 174 في 22/2/2006

مسجلة ضمن المنظمات غير الحكومية للأمانة العامة لمجلس الوزراء برقم 1Z 72/92 في 4/7/2007 باسم رئيس مركز تنوير للبحوث والدراسات التنموية
عباس عبد جاسم

رقم الايداع في دار الكتب والوثائق
1870 لسنة 2013

المراسلات باسم رئيس التحرير:
aladibcul@yahoo.com
abbasabidjasim@gmail.com

هواتف رئيس التحرير:
+9647702775001
+9647816661687

- ترسل جميع المواد بأسم رئيس التحرير.
- الأديب تعتمد (آلية الاستكتاب) وما يردها غير ذلك يخضع لمدى انسجامه مع توجهاتها الثقافية.
- يرسل الكاتب مادته مرفقة صورة شخصية وأسمه الثلاثي وأسم الشهرة وعنوانه البريدي.
- ترسل المواد المترجمة مرفقة بالنص المترجم ومعززة بالصور المناسبة وبخلافه يعتذر عن نشر المادة.
- نشر المادة يخضع لآلية خاصة تحددها هيأة التحرير.
- تحتفظ الصحيفة بحق حذف أي كلمة أو جملة أو فقرة فيها قدح أو زائدة لا ضرورة لها.
- يفضل ان تكون المادة المرسلة للنشر مرقومة على قرص(سي دي)، وغير منشورة في مكان آخر ومعززة بالصور وتهمل المادة خلافا لذلك.
- ان لا تزيد المادة المرسلة للنشر عن (1300) كلمة.
- المادة لا تعاد الى اصحابها سواء أنشرت أم لم تنشر.
- تدفع الاشتراكات مقدما أما لادارة الصحيفة/ نقدا واما بصك لامر صحيفة الاديب الثقافية مسحوبا على أحد المصارف العراقية في بغداد.
- المادة المنشورة تعبر عن وجهة نظر صاحبها.
- لا يجوز ارسال مادة منشورة سابقا لاعادة نشرها في الصحيفة.
- لا يجوز نشر أي مادة من المواد المنشورة في الصحيفة أو التصرف بها الا بأذن خطي من السيد رئيس التحرير ومصدق بختم الصحيفة.
- يرفق عنوان البريد الالكتروني للكاتب بالمادة المرسلة لتسهيل التواصل مع القارئ.

وهي تندفع في مشيتها كأن افرادها ابطال الهرولة أما العمال فيركضون طوال النهار في وسط اتربة مليئة بالأنقاض يجرون عربات مليئة بالجلود المجففة.

الزمن حينذاك هو عشرينيات القرن الماضي، وكانت عدن حينها مستعمرة بريطانية .. تدار من منزل بني من المكعبات السوداء (من احجار جبال عدن)، هذه الدار التي كانت تمارس سلطة فيما بين السويس وكينيا أكثر من سلطة اي وزارة اوروبية، ويقف على رأس الإدارة انجليزي سماه بول نيزان بالمستر (سي)، انه يمتلك سطوة واسعة تجعل من يعرفونه لا يقوون على النوم بدون ان تنسل فكرة عنه إلى العقل الباطني .. بيده ثلاثة أرباع الناس الذين وهبوا وفرة الاحساس بأهميتهم ولا يملكون ما يملك : عناوين برقية في بومباي ونيويورك ومرسيليا ولندن . ان ارادته بادية على مستقبل مصانع الدباغة والتجارة العالمية وباسمه يحكم الوكلاء في موانئ البحر الاحمر ومدن وأسواق الحبشة القروسطية واسمه كلمة المرور حتى مدينة صنعاء.

كما تعرف بول نيزان على نمط آخر من الشخصيات الانجليزية ، على رقيب في الجيش البريطاني ، امضى في عدن اربعين سنة ، وقد انحط في نظر الانجليز الى درجة تدخين التبغ المحلي وارتداء الفوطة والعمل كاتبا عموميا للعرب في دكانه للتحف القديمة في الاسبلانيد في كريتر .. وعندما يقبل الليل فانه يقضيه بشرب الكحول حتى الثمالة خوفا من الجنون وحاميا نفسه من هجماته بالخمر . لقد رفضت السلطات العسكرية حقه في المشاركة في الحرب الانجليزية التركية الكوميدية حسب تعبير بول نيزان والتي جرت حول عدن وليس امامه الا أن يجلس أمام بوابة دكانه يتطلع إلى نهر صغير من الملل يجري أمامه ولا ينضب .

انه الملل نفسه ، الذي احسه بول نيزان وهو يسود المدينة .لقد كانوا يركضون تحت ضربات سوط لم يشاهدوه ، كانوا ضحايا ذلك الترتيب الرهيب الذي أسمه : الروتين اليومي. وفي كل يوم من أيام عدن التي يحددها إيقاع الشمس ، وبعد ان تطول الظلال مثل جذوع الاشجار في فترة ما بعد الظهيرة ، يتجمع الاهالي حول ملعب كرة القدم ويختلط الهنود من كل طبقة والسود من الساحل الافريقي بمشاة الكتيبة البنجابية وهي تعزف الموسيقى وامام الكنيسة يتدرب بعض من رجال المدفعية والشباب الهنود على لعبة الكريكيت ويمر الرهبان من الإرسالية الإيطالية بالقرب منهم وهم يرتدون عفارات قطنية بيضاء واحذية ثقيلة سوداء وتكون السيارات متجهة الى اماكن حيث الماء والحديقة في واحة الشيخ عثمان وخليج الصيادين وجولدمور حيث تسبح نساء المستعمرة من البيض ...تلك كانت ساعات الهدئة القليلة لأناس كانوا يموتون بالبورصة في خدمة الرأسمال المجهول الهوية على حد تعبير بول نيزان .

- 5 -

لم يغادر بول نيزان عدن أثناء اقامته فيها إلا باتجاه لحج وجيبوتي ... في لحج هاله ان يرى تلك الوجوه الشاحبة في منطقة مليئة بأشجار النخيل والجوافة والباباي والرمان والموز وتغطيها المسطحات الخضراء مما حدا به ان يقول «سيكون من المستحيل العثور على اناس محطمين أكثر من رعايا سلطان لحج « واردف قائلا « ايها الشرق ...مرة اخرى لا اجد في ظلال نخيلك المحبب كثيرا للشعراء سوى مزيد من البؤس الانساني «... وفي جيبوتي يكتشف بول نيزان ان الحياة فيها هي ذات الحياة في عدن ولكنها أكثر صخبا في اجوائها بصيحات اوروبا الجنوبية كاليونانيين والفرنسيين والايطاليين. هناك في عدن النوادي مغلقة ولايمكنك ان



غلاف الكتاب

تنظر من خلال النوافذ وترى ذلك الذي يجري بداخلها اما في جيبوتي فتجد المقاهي والرجال يتحدثون عن النساء في حي الضوء الاحمر حيث تنطلق الفتيات في جنح الظلام من كل باب مثل مجنونات تحررن من سحر أبقاهن في الظلام ويقفزن امام السيارة المضاءة مصابيحها ممسكات بالأيدي ومناديات لبعضهن البعض بأصوات المغنيات الحادة ..انهن فتيات طويلات القامة وصغيرات جدا وبشرتهن المزيتة تلمع في ضوء أنوار السيارة ،وليس عليك كما يقول بول نيزان الا ان ترحل من هنا او تترك نفسك تتعرض للإمتصاص وتغرق في موجات حب جارف في ليل حار .

- 6 -

يخلص بول نيزان الى انه انما سافر بعيدا فقط ليعود في الأخير إلى الغصن الذي اخافه كثيرا ، لقد وقف على الظلال المرعبة نفسها والتي كان قد هرب منها. يقول بول نيزان « تلك هي جائزة النزول في ميناء تلو الميناء ، هناك نوع فعال من السفر وهو السفر إلى الناس، وهذا ما كان يجب علي أن اعرفه ، والنهاية الطبيعية للسفر هي العودة وكل قيمة السفر تكمن في يومه الأخير»

لقد اصبح يفكر في اوروبا بطريقة مغايرة ؛ ليست اوروبا جثة هامدة ، انها جذع شجرة باتت لها جذور عرضية فيما حولها مثل شجرة تين البنغال، لابد من القضاء على الجذع اولا، لأن الجميع يموتون تحت ظلال اوراقه.

يقول بول نيزان « لقد علمتني عدن أن علي ان افهم كل شيء في بلدي الأصل « ويتساءل «هل كان علي ان اتوجه الى عدن لأكتشف باريس ، هناك كثيرون قد ابصروها وهم يتطلعون الى اعماق نهر السين « ومع ذلك يقول بول نيزان « لست بآسف ، لان هذه الحقائق واجهتني وجها لوجه وكشفت لي من خلال ضوء باهر يجعلني موقنا بانني لن افقدها ابدا «... هكذا سجل لنا بول نيزان من خلال كتابه «عدن،العربية» وقائع رحلته من باريس الى عدن وانطباعاته التي يمكن النظر اليها على انها وثيقة أدبية هامة رصدت الحياة في عدن في فترة مبكرة من القرن المنصرم .

عدن العربية
بول نيزان
ترجمة : بشير خان
مراجعة وتقديم : سعدي يوسف
دار النشر : دار الهمداني للطباعة والنشر ، المعلا - عدن
عدد الصفحات : 123

الليلة الاخيرة في حياة محمود سعيد

تتناول رواية "الليلة الأخيرة في حياة محمود سعيد" - التي صدرت مؤخرا عن سلسلة "روايات الهلال" بالقاهرة للكاتب والشاعر أحمد فضل شبلول - الساعات الأخيرة في حياة الفنان التشكيلي المعروف محمود سعيد، أثناء لحظات احتضاره في 8 أبريل عام 1964، حيث حضر له ملك الموت ليقبض روحه، ولكنهما اتفقا أن يؤجلا فعل الموت لعدد من الساعات يودع فيها الفنان ألوانه وبحره وشطآنه وسماءه في مدينة الحبيبة الإسكندرية التي ولد فيها في 8 أبريل عام 1897 وعاش فيها طيلة حياته عدا بعض السنوات القليلة التي قضاها في القاهرة أثناء تعيين والده محمد سعيد باشا رئيسا لوزراء مصر، وفي باريس أثناء استكماله لدراسة الحقوق وتعلم الرسم، وبعض المدن الأوروبية الأخرى التي كان يرتادها ويزورها لمشاهدة متاحفها وآثارها الفنية المختلفة.

وضمن بنود الاتفاق أن يعلِّم الرسام فن الحياة لملك الموت الذي اختار له الفنان اسم "مَبهَج". وبعد خروجه من حجرة المرض بلونها الأبيض إلى عالم الإسكندرية الشاسع بلونه الأزرق، يذهبان إلى مرسم الفنان في شارع سعد زغلول ليشاهد "مَبهج" لوحات الحياة وأيضا لوحات الموت التي أبدعها الفنان ولوحات أخرى لفنانين عالميين آخرين.

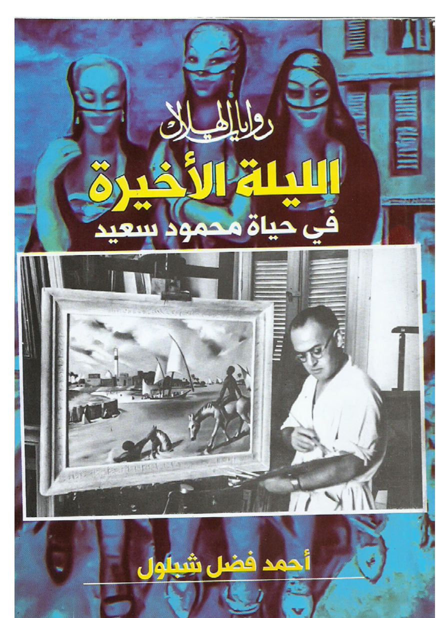
وتتوالى الفصول نزولا ابتداء من الرقم 16 إلى الرقم 1 حيث يسلم الفنان روحه لملك الموت الذي لم يستطع تأجيل أجل الفنان لحظة واحدة حسب المشيئة الإلهية.

وأثناء لحظات احتضار الفنان تصبح ذاكرته حديدية وينفذُ بصره لما وراء الأشياء وما وراء الزمن، فيتذكر لمحات من حياته وشذرات من أيامه، مع بعض الشخصيات العامة والمؤثرة مثل الملك فاروق والملكة فريدة (ابنة شقيقته) ويتذكر علاقته بثورة 23 يوليو والرئيس جمال عبدالناصر وعضويته في المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، وحصوله على جائزة الدولة التقديرية للفنون كأول فنان تشكيلي مصري يحصل عليها، ووسام الجمهورية من الطبقة الأولى عام 1960، كما يتذكر حفلات حضرها لعبدالحليم حافظ في الإسكندرية، ويتذكر شخصيات أخرى تعامل معها مثل أمير الشعراء أحمد شوقي، والفنان منير مراد، والمخرج السينمائي محمد كريم، والأديب يوسف السباعي وآخرين. ويرى ما سوف يحدث للإسكندرية مستقبلا باعتبارها مدينة تقع على البحر المتوسط، بعد انهيار جبل أتنا بجزيرة صقلية، وكيف تصد المدينة تسونامي القادم لها من جهة الشمال.

كما يتذكر علاقته بالفنانين التشكيليين محمد ناجي، ثم سيف وأدهم وانلي وكيف تتلمذا على يديه، وتوقع لهما مستقبلا باهرا في عالم الرسم والتشكيل، ووصفهما له بأنه يشرب هواء الإسكندرية، ويختلط بتراب ترعة المحمودية، ويتعبد بروحانية غريبة في لذة الشارع المصري، ويطل من أعلى الامتلاك إلى أسفل الفقر ليرسم بنت البلد، وعندما يتكلم يلتقط من الصدق التواضع، ومن الكبرياء النقاء.

وغير ذلك من سيرة الشخصيات وسيرة اللوحات التي تراوده أثناء سيره على كورنيش الإسكندرية من الشاطبي وحتى المرسي أبوالعباس حيث ولد في تلك المنطقة الشعبية التي لها طقوسها الروحانية الخاصة، وسوف يموت هناك.

كما تظهر له الملكة كليوباترا وتعاتبه أنه لم يرسمها في لوحة شاهقة، ثم تظهر له الملكة شجر الدر وتعاتبه



غلاف الكتاب

أيضا أنه لم يرسمها مثلما رسم ليوناردو دافنشي لوحة "الموناليزا" فدخلت كل بيت، ثم تظهر له مجموعة من ملكات مصر القديمة، تتقدمهن الملكة مريت نيت أول ملكة حكمت مصر خلال السنوات 2939 – 2929 قبل الميلاد، وكلهن يرغبن أن يرسمهن الرسام.

كما يلتقى الفنان شخصيات روائية ظهرت في أعمال صديقه نجيب محفوظ مثل عيسى الدباغ في "السمان والخريف" ورؤف علوان وسعيد مهران في "اللص والكلاب" وغيرهما.

وقد أشار الفنان إلى أن نجيب محفوظ تعلم تذوق الرسم والفن التشكيلي من خلال لوحاته حيث صرح محفوظ قائلا: لقد كان محمود سعيد هو الذي عرفني على عالم الفن التشكيلي، وقد تعرفت على أعماله، ولوحاته مازالت منطبعة في مخيلتي بألوانها مثل "بنات بحري" و"بائع العرقسوس" والكثير من البورتريهات النسائية التي اشتهر بها والتي استطاع فيها أن يجسد الجمال الشعبي، كما لم يفعله أحد من قبله.

وكان الفنان يظن أن مَبهج من الممكن أن يؤجل ميعاده، ولكن ملك الموت يظهر في الوقت المحدد والمكان المرصود ويلقي الكلس الأبيض على وجه الفنان، الذي كان يشك أنه صورة رسمها لنفسه تسير على الكورنيش وصولا إلى مسجد المرسي أبوالعباس، بينما جسده الأصلي ممدد هناك في حجرته بفيلته بجناكليس التي أوصى أن تتحول إلى مركز فني يحمل اسمه بعد رحيله عام 1964 وهو ما حدث فعلا.

يذكر أن هذه هي الرواية الثانية التي يكتبها أحمد فضل شبلول عن الفنان محمود سعيد، حيث صدرت في العام الماضي روايته "اللون العاشق" عن دار الآن ناشرون وموزعون بالأردن، وفيها يتناول الكاتب سيرة لوحة "بنات بحري" التي رسمها سعيد عام 1935، ويتوقف الزمن الروائي عند ذلك التاريخ مع استدعاءات فنية ورمزية لما قبل هذا التاريخ.

وقد أورد المؤلف في نهاية الرواية أسماء عدد من الكتب المرجعية المؤلَّفة والمترجَمة التي رجع إليها واستفاد منها في إنجاز "الليلة الأخيرة في حياة محمود سعيد" التي تعد الرواية الرابعة في سلسلة مؤلفات أحمد فضل شبلول الروائية، حيث سبق له أن أصدر: رئيس التحرير، والماء العاشق، واللون العاشق، وتحت الطبع روايته الخامسة "الحجر العاشق".

سياسةُ القراءة

الكاتب الحقيقيّ هو أصلاً هشّ بالضّرورة أمام هذا العالم لأنّه أصيل، على العكس تماماً من الكاتب العضويّ اَيديولوجيّاً وسياسيّاً إلخ... ذلك أنّ صوته صلب كونه مسموعاً من قبل السّلطة الايديولوجيّة والسياسيّة..



رعد فاضل

(1)

أشار عليّ أستاذ من جامعةٍ برلين بكلّ مودّة بأنّه من الأفضل لي لو أتوخّى نوعاً آخر من الكتابة، إذ لا أحد يقرأ هذا الذي أكتبه.[نيتشه، هذا هو الإنسان، 66، تر: علي مصباح، دار الجمل، ط2، 2006].

الغموض هو أنٍ يتمتّع النصّ بِنوعٍ من مقاومة تتطلّب استعداداً جماليّاً ومعرفيّاً من قِبل القراءة، يؤهّلها للتّجسير والرٍبط الخفيين بين عَلاقاته. الغموض وراءه طاقةُ معرفة نوعَية واسعة مركّبة يتمتّع بها الشّاعر أو الكاتب فتنعكس في نصوصه، طاقةٌ لن تكون هنالك قيمة فعّالةِ حقيقية للنصّ من دونها، وهذا بالمقابل يتطلّب قراءةً ذكيّة ((تتشرئبّ وتنزع إلى المدلول عليه باللفظ، فإذا حاولته فانبهمَ عليها هالها الأمرُ وطمحتْ فيه كلّ مطمح، وذهبتْ في تأويله لاتّساعه عليها كلَّ مذهب)) [السّجلماسيّ، المنزع البديع، 267]. ما من نصّ إلّا وكان صعباً أو سهلاً أو ما بينَهما. فالصّعوبة ليست عامّة كما السّهولة، وما يحدّد ذلك أنّ القرّاء مستوياتٌ ثقافية متباينة كما النّصوص المقروءة، وإذا ما توخّيت الدّقة النظريّة والنقديّة، فأنا دائماً ما أجعل النصوص (الصّعبة) وتلك التي (ما بينَهما) حكراً على القارئ/ وتلك (السّهلةَ) حكراً على المتلقّي، أي إنّ لكلّ من هذين نوعه الذي يعنيه من هذه الأنواع الثلاثة من النصوص تجيد قابليّتُه الذّهنية والثقافيّة اللعبَ في مناطقها، أمّا أن ((يحتقرني متلقّون كثُر معيّنون، حينما لا يعود بإمكانهم التّعرف على منطقتهم)) كما يقول جاك دريدا فذلك لأنّهم لعبوا خارجَ المنطقة التي تتناسب حدودُها مع مستوياتهم ومُدركاتهم.

يقول ابن الرومي:

ما كلّ قولي مشروحاً لكم، فخذوا
ما تعرفونَ، وما لم تعرفوا فـدعوا.

المتلقّي بعامّة ذو نظرة تبسيطيّة ذيليّة مختزَلة بمسلّمات وبدهيّات بعيدة عن كلّ تحليليّة. أليس كلّ نصّ ليكونٍ شعريّاً عليهِ أوّلاً أن يكون فاتناً، أي أن يُظهر شيئاً من سحره المخفيّ، أن لا ينكشف للقراءةَ كما ضوء مصباح دفعةً واحدة، وانما كما شمس رويداً... رويداً، وقطعة... قطعة؟. لذّة القراءة تتطلّب دائماً نصَّ الفتنة القابل لمعادلات ((الخفاء والتّجلّي)) و((تمثيل الأشهر بالأخفى وتنظير الأظهر بالأخفى)) كما كان يرى حازم القرطاجنيّ. فكما النصّ المنكشف موجود بقبوله لكلّ قراءة، كذلك النصّ المحتجِب موجود بدليل قبوله تقليب النّظر فيه وتفاعلهِ مع قراءة العمق والتأويل لا سواها. هذا هو ببسَاطة توصيف الغامض والواضح. ولكن إذا ما كتبنا: اللا غامض، فهل سيظلّ هذا التوصيف قائماً أو وثوقيّاً، وكذلك الأمر مع: اللا واضحٍ؟. ولكي نقرّب القصد من وراء ذلك ونجعله حاسماً فلنكتب هذه المرة: اللا سَلْم، هذا الذي يعني بكلّ بساطة: اللا حرب، ولا يمْكن أن يعني هذا التوصيف عدم وجود حرب أو سلْم. أليس غالباً ما يندرج النصّ الملتبس (المحتجِب) على التّلقّي لا على القراءة في مثل هذا التوصيف؟. لم لا؟. القصدُ إنّ ما من نصٍّ محتجب بالتّمام والكمال على الدّوام ما دام قابلا للقراءة ذلك ((أنّ في كلّ مقام معلوم، هنالك مفهوماً غير مفهوم)) كما يرجّح الحلّاج، وإنما هو ممانعٌ مقاوِم مخاتل زائغ، وفي الوقت نفسه قابلٌ للمحاكاة والحوار إذ ((إنّ كلّ ما يحتجب على مثل هذا النحو يبتعد عنّا، إلّا أنّه يأخذنا معه على طريقته. ما يحتجب يبدو غائباً غياباً تامّاً، إلّا أنّ هذا مظهر خادع، فما ينسحب هو حاضر لأنّه يجذبنا سواء تبيّنا ذلك حينَه أو فيما بعد، أم لم نتبيّنه البتّة)) كما يشرح بارت، أي إنّه يرجِّئ فهمه لقراءات أُخر. من دون هذا التواصل القرائيّ الفعّال يعني أننا أمام ((القراءة الميّتة)).

القارئ ليكون فعّالاً لابدّ يتمتّع بالمرونة العقليّة التيِ من شأنها تمكينه من التفاعل مع كلّ ما هو مبتكر مختلف خارج سياقيّ، وتختلف درجات هذه المرونة وقدَراتها ونسبها من قارئ مرن إلى آخر. هذا القارئ هو هدف كَلّ نصّ محتجب. سبق وأن رأى الفيلسوف لوي التوسير أنّ القراءَة يمكن أن تصنّف إلى صنفين: ((قراءة منفعلة)) و((قراءة فعّالة))، كما ميّزها بارت ما بين ((قراءة ميّتة)) و((قراءة حيّة))، من هنا بالمقابل يمكن أن نفهم تصنيف القرّاء للنصوص من جهة اِفصاحها عن نفسها ما بين بدهيّة جليّة، وغامضة صعبَة المراس جِوانيّة محتجبة. فأن تكون القرَاءة قاصرة ثقافياً ومنهَجيّاً لا يعني أنّ المقروء ميّت أو في الأقلّ كفيفٌ وأبكم، كما أنّ النصّ الحيّ يمكن أن ينقسم على قسمين أيضاً: فعّالٌ بشبكة علاقات جماليّة ومعرفيّة؛ يتطلّب فكّاً وفحصاً بعيدَي نظرٍ منهجياً وثقافياً، يتطلّب توليداً، فأن يكونِ النصّ محتجباً بهذا المعنى يعني أنّه كما دفينة تتطلّب خرائط ولوازم حفر وتنقيباً للكشف عن هذا المحجوب، لأنّ ((الحقيقيّ ليس أكثر الوقائع ظهوراً وتجلّياً، لأنّ طبيعة الحقيقيّ تتجلّى في حرصه على الاحتجاب)) كما يقول كلود ليفي شتراوس، وبمعنى أوضح ما هذا الحقيقيّ عمقيّاً إلّا ((اللا احتجاب)) كما وصّفه هايدجر، أي غير الظّاهر وغير المختبئ، كما في تبسيطنا السّابق عن اللا حرب/ اللا سَلْم. ذلك هو النصّ المركّب نصُّ الطّبقات أو الطيّات أو الثَّنيّات نصُّ الفيوض والحدوس والتأويل.

بداهة إنّ ((ما يميّز الظّهور هو الاختفاء لأنّ جوهر الأشياء يتّسم بالاحتجاب والغموض والاختفاء، الأمر الذي يتطلّب اكتشافه)) كما فهمنا من هيراقليطس، ذلك أنّ الشّيء لا يكون موجوداً إلّا بوجود ناقضه، ولكن إذا ما كان شيء ما يحمل ناقضه في ذاته كما الشّمس، على سبيل التمثيل؛ من جهة كونها جرماً بلازميّاً غير ظاهر المعالم بالنسبة إلينا بسبب من لمعانها الذاتيّ الهائل، فهي ظاهرةٌ بطبيعتها ومحتجبةٌ في آن، من هنا هي ليست كوكباً كما الأرض يتطلّب مصدراً خارجياً ليضيئه، إنّها العتمة التي تضيء نفسَها ذاتيا، إنّها كما السرّ الذي ما كان ليكون سراً لولا أنّه قابل للظهور ((لأنه لو بقي مكتوماً خافياً أبداً لكان والمعدوم سواء)) كما يقول التوحيدي في المقابسات. أليس إذاً ليكون كلّ نصّ فاتناً لابدّ أن يكون كما الشمس عتمةً تضيء نفسَها، وكما السرّ القابل للفكّ والظّهور؟. عندما نتكلّم على الغموض لابدّ أن لا نسهو عن أنّ المقاومة التي تجابهها القراءة أحياناً؛ إنّما مردُّها اللَبْسُ تلك القوّة التي ((تماهي بين الخيال والواقع)) بين القدرة التي تتمتّع بالرؤيا، وقدرة الرؤية على التفاعل معها.

ما اَلضّير إذا ما قلنا إنّ القراءة فعل انتاجيّ وفقاً لمفهوم الانتاج الاقتصاديّ، أليس كلّ نصّ مادة تنتج في مشغل الكتابة؟. أليس النصّ مكوَّناً من موادّ أوليّة كاللغة والأسلوب والرسالة والخطاب، وفي المقابل أليستِ القراءة، هنا، لابدّ أن تكون اعادة انتاج متواصلةً لهذه المواد؟. ثمّ أليس الطابَع الذّوقي لَجمهور قراء الأدب هو بعامّة ذو جذور اجتماعيّةٍ-ثقافيّة، وعلى هذا لا يمكن أنً تكون كتابة ما أدبيّةٌ إلّا خارج هذا الطابع، إلّا بصياغة علاقة جديدة بين هذا الطابع وبين طبيعة ما يراه الكاتب مناسباً أدبيّاً؟. عندما نقرأ نصّاً ليس علينا أن نفتّش عن ما أراد قوله الكاتب حسب، وإنّما عن ما نريد نحن أن نقوله كوننا قراء منتجين لا متلقّينَ مستهلكين، لأننا لا يمكن أن نكون متَطابقين رؤية وثقافة وفهماً مع بعضنا البعض، ومع منتِج النصّ نفسه لأننا نوعيّون،

ولأننا قبل ذلك كلّه مختلفون ولسنا متّسقين. في الحقيقة إنّما يكمن رفضنا لنصّ أدبيّ دون غيره، لا لأنه يقول ما لا نحبّ أو نرضى، ولكن لأنه يقدّم نفسه بأسلوب أو طريقة تعبير غريبة، أو لا نجدها مناسبة لطبيعة ثقافتنا ومستوى فهمنا. علينا أن نتنبّه أوّلاً ودائماً إلى ما يفيض عن مجرى النصّ لا إلى الذي ينساب في المجرى فقط، وعلى هذا النحو((لن تعود القراءة استعادة للمعنى الذي أودعه المؤلفُ النصَّ، وإنّما ستغدو بناء)) أي ستكون توليديّة انتاجيّة، ستكون كما قابلة مأذونة تعرف منهجيّاً كَيف تُخرج الوليد سليماً معافى، ذَلك أنّ النصّ كنائيّاً كما ((شبكة عنكبوت)) يتطلب قدرة ودربة عاليتين على التّعامل مع هذه الشّبكة دون تمزيقها. من هنا القراءة لعب لابدّ أن يكون ماهراً كما الكتابة، ولأنّ دورها يأتي بعد لعب الكتابة، عليها أن تكون الأكثر مهارة في هذا اللعب. قد يكون نصّ ما بالنسبة إلى القراءة أشبه ما يكون بصحراء بلا طرق بائنة ومسلوكة فـتـتمَهْمَه عليها الأشياء لتضيع إلّا إذا ما تقصّتْ تقصّي مختصّ خبير يقرأ ما وراء الأشياء كما لو كان النصّ مكتوبا بحبر سرّي. وعلى ذلك: أن يكون قارئ الأدب مؤثّـثا سلفاً بفكرة مَن يبغي البحث عن النتائج كما أيّ بيانيّ في ما يقرأ، يكون كمن يراهن مسبقاً على تخمين ربح من مباراة ملاكمة أو كرة قدم. الأدب يقدّم تصوّرات ورؤىً وفلسفات غير معنيّة بمفهوم الربح والخسارة، إنه رياضة جماليّة معرفيّة ليس فيها انتصار لطرف على طرف آخر (المقروء/ القارئ) وإنما هي عملية تبادليّة بين طرفين كلاهما منتجٌ، ومتى ما توقفت عملية الانتاج هذه تكون القراءة قد استُنفدت طاقتُها، أو إنّ المقروء هو مَن استُـنفـد. فسرُّ أن تكون قارئا حيّاً يكمن في أن تكون منَقّباً حقيقيا، وهذا يعني عمقيّاً أنّك خارق كونك ينتظم فيك كلّ جبابرة الكتابة والمعرفة والفنون...، يعني أنّك مكتبة كونيّة متنقّلة. وسرّ أن تكون كاتباً حيّاً يعني أن تكون فاتناً أي مبدعاً، وسرّ الإبداع يتطلّب أن تكون مجالداً لا يعرف اليأس من وهن القراءة السّائدة (التّلـقّيَ) إلى صبر هذه الكتابة المُجالدة سبيلاً. الكتابة إن لم تكن شغفا متواصلا لن تترَك أثراً عميقاً كما نقش كلّما تقادم الزمن عليه يظلّ ماثلاً كونه محفوراً في العمق، والكاتب والقارئ الشّغوفان وحدهما مَن يدركان مغاليق نقوش الكتابة وأسرارَ مفاتيحها، كونهما يعرفان كيف يستخدمان بمهارة لوازم الكتابة كونها نقـشاً من جهة الكاتب، وبوصفها تفكيكاً من جهة القارئ. الكتابة مشروطة دائما بهذا الشّغف؛ شغف الرؤيا والمعرفة والجمال وحساسيّة النظر العميقةَ وتقليبه بين ثنايا الأشياء وطيّاتها. الكتابة ليست حريّةَ أن تكتب ما ترى حسب ولكن، وهذا الأهمّ؛ أن تتماسك دائماً كي لا تكتب ما لا تراه لائقاً بأن يُكتب. إنّ لكلّ كاتب منّا دوراً ما أسندته إليه كتبُه التي كتبها، والتي هي أنفُسُها لها دورٌ ما في رفوف مكتبة القراءة. هذا الإسناد لا يعني البتّة أنّه قَـدريّ كما قد يُفهَم من هذا التّوصيف بمعنى ما، ذلك لأنّ الكاتب ما هو إلّا ما يصدر عنه هو نفسُه، وهذا الصّادر ما هو ببساطة إلّا انعكاس لطبيعة ثقافته ومزاجه الكتابيّ.

بعد أن كتبت مقالي (لمن نكتب... لا أحد يقرأ؟) المنشور في2012 لم أكن قد قرأت قبل ذلك كتيّب الفيلسوف جان بول سارتر (لمن نكتب؟)، بعد قراءتي له تأكّدت أكثرَ من ذي قبل بأنّي وأمثالي لا دور سارتريّاً لنا في العالم، معزّياً ذاتي الكتابيّة! بما كتبه مارسيل بروست في (ضدّ سانت بوف): ((إنّها افرازات الذّات الداخليّة الواغلة للكاتب، كُتبتْ في الوحدة لذات الشّخص وحده، وهو يعطيها للقراء. الذّات الداخليّة الواغلة التي لا يستعيدها الكاتب إلّا إذا وضع العالَم جانباً والذّاتَ التي تتردّد على العالم)). أنا دائماً مع مبدأ أنّ الكاتب الحقيقيّ هو أصلاً هشّ بالضّرورة أمام هذا العالم لأنّه أصيل،



عندما نقرأ نصّاً ليس علينا أن نفتّش عن ما أراد قوله الكاتب حسب، وإنّما عن ما نريد نحن أن نقوله كوننا قراء منتَجين لا متلقّينَ مستهلكين

على العكس تماماً من الكاتب العضويّ ايديولوجيّاً وسياسيّاً إلخ... ذلك أنّ صوته صلب كونه مسموعاً من قبل السّلطة الايديولوجيّة والسياسيّة...، لأنّه مؤثر في العالم، لأنّه قادر على زحزحة الأشياء وتغييرها، لأنّه يتمتّع بنفوذ تلك السّلطة، ولأنّه كذلك فهو ليس أصيلا بالنسبة إلى مفهوم الكتابة المستقل. هشاشة الكاتب الحقيقيّ وضعفه أمام العالم يكمنان في كونه الأكثر حساسيّة، لأنّه الأكثر اخلاصاً لذاته الكاتبة ((الداخليّة الواغلة))، والاقلُّ تأثيراً في ما حوله مادام هذا الما حولُ على ما هو عليه.

ما الكتابة إذاً إلّا تعبير فرديّ عن الكاتب الفرد بوصفه جزءاً من العالم، لكنّه غير مؤثّر فعليّاً وعمليّاً فيه، الكاتب بوصفه العالم حسّاساً وأصيلاً، بوصفه الذّات التي دائماً توضع جانباً كلّما ((تردّدت على العالم)) قبل أن تباشر الكتابة. من هنا لم يكن الأدب الذي أُعنى به هنا صوتاً لأحد غير صوت هذا العالم الذي في الكاتب، وذلك ما يجعله هو وممثّليه عرضةً للتُّهم والمناوءة الفارغتين ثمّ الاضطهاد ((ففي اتّحاد الإيديولوجيا مع السّلطة وتحوّلها إلى قوّة حقيقيّة دمارُ الأدب))، كما يقول أحد الفلاسفة وأظنّه تودوروف، أي دمار الفرد الأدبيّ. ويحفظ تاريخ الأدب القريب كما البعيد الكثير من هذا التدمير بخاصّة في الاتحاد السوفياتيّ السّابق والصّين الشعبيّة والعالم العربيّ، فالسياسة والمجتمع والأخلاق والعادات تعمل كما يقول دولوز على تفصيل الأدب ليُزوّق أطرَها المتنوّعة. عندما يكون الأدب زيّاً يتوقّف تماماً عن أن يكون حائكاً وقماشاً ومصمّماً وخيّاطاً للعالم، فبائع الملابس الجاهزة وإن كانت حديثة؛ قطعيّاً ليس كما مُفصّلها وخيّاطها فالأوّل كاتبٌ في العالم، أمّا الثّاني فيكتبُ العالَم.

إنّ ما يجعلنا نحن معشر القراء ميّالين إلى كتب أو نصوص ما بعينها دون سواها، ليس في الحقيقة ما تقدّمه لنا هذا الكتب أو النّصوص، وإنّما ما يريده منها كلٌّ منّا، أو ما كان يطمح هو - إن كان كاتباً- أن يكتبه. عندما نقرأ إنّما نبحث عن أنفسنا في ما نقرأ لا عن ما يريد قوله المقروء، كما نوّهتُ سابقاً. من هذه الناحية يمكن أن تصحّ قناعة سقراط بشأن أنّ ((القراءة لا يمكن أن توقظ داخل القارئ إلّا ما كان القارئ يعرفه سلفا))، مع تغيير من جانبي أراه هنا مناسباً أكثر باستبدال كلمة ((يعرفه)) بكلمة (يصبو إليه). أمّا بالنسبة إلى القرّاء- الكُتّاب فنحن في أثناء ما نكتب نفكّر بالنيابة عن النّص الذي نكتب، أمّا ونحن نقرأ فكأنّ ما كتبناه هو من يفكّر بالنيابة عنّا هذه المرّة، أي بدأنا نحن أيضاً نبحث عن أنفسنا في ما كتبنا. من هنا كما يقول كافكا ((على الكتاب أن يكون كالفأس التي تهشّم البحر المتجمّد في داخلنا))، وما الفأس المهشّمة في هذا السّياق إلّا عالم الكاتب، وما البحر هنا سوى العالم.

(2)

إنّ طريقة القراءة الأقرب إليّ هي ما يمكن أن أسمّيها قراءة السّرير، حيث أضع خلف ظهري وسادة صلبة نوعاً ما وأخرى وثيرة تحت رقبتي لأضمّ الكتاب بكلتا يديّ راكزاً إيّاه على صدري. هذه الطريقة توفّر لي حميميّة عالية ودافئة جداً مع القراءة بخاصة في الشتاء، وغالباً قبل أن أنام أضع الكتاب كما حرز إلى جانبي كما لو كان مستلزماً من مستلزمات ما قبل النّوم وبعدَه، وملاكاً حارساً من ما يتردّد عليّ من مشاغل الحياة اليوميّة، إنّها القراءة الجالبة للنّعاس. أما تلك التي أنصرف بها إلى كتب مُنتقاة بعينها يحدّدها مزاجي القرائيّ والنقديّ قبل هذا الانصراف وخلف أذني قلمُ رَصاص، فتلك التي تتطلّب منّي تعمّقاً شديداً وتأشيراً وكتابة ملاحظات وتعليقات على حواشي الكتاب؛ فهي قراءة المنضدة أو المكتب، وعندما أعود بعد فترة لسبب أو لآخر إلى مثل هذا النّوع من الكتب، متصفّحاً إيّاها يراودني أحياناً قول للفيلسوف جورج سانتيانا من أنّ هنالك كتباً((تكون فيها الحواشي أو التعليقات المدوّنة من قارئ ما على الحوافي شيّقة أكثر من النصّ أحياناً)). القراءة هي العالم الذي ((هو أحد هذه الكتب)). القراءة بالنسبة إليّ ليست تبجيلاً للكتاب الذي أقرأ حسب، وإنما تبجيل لي أنا نفسي الذي أقرأ لا لأتغيّر فقط وإنما لأولد من جديد دائماً بعد قراءة كلّ كتاب (عالَم) يستحقّ التّبجيل.

(3)

يعزي لوكليزيو مردَّ العلاقة ما بين الكاتب والقرّاء إلى أنّه في البداية لم يكن ميّالاً في الكتابة إلّا لأولئك الذين يقاسون من الجوع، لكنّه اكتشف فيما بعد كما يقول((إنّ الذين لديهم الطّعام وحدهم من يجدون الوقت كي يدركوا أنّي موجود))، كي يدركوا أنّ هنالك كاتباً ما يتطلّب أن يقرؤه، وعلى وفق ذلك تحضرني ثلاثة نماذج الآن: ملارميه الرمزيّ الصّافي، غرامشي المنصرف إلى المدّ الايديولوجيّ النّضاليّ، وسارتر الذي ظلّ حتّى النهاية مراهناً أدباً وفلسفة على كلّ ما هو واقعيّ وايديولوجيّ. وعلى هذا: أليس الأدب كماليّاً بالنسبة إلى أولئك المنهمكين دوماً بأن يأكلوا ويلبسوا كي يعيشوا، ولا ننسى أنّهم- وهذا مهمّ جدّاً- غالبيّةُ العالم العظمى. أليست الكتابة والحال هذه في حَرَج إذاً وهي تتكلّم بالنّيابة عن هؤلاء بكلّ أريحيّة المكتفي داعية إيّاهم إلى موائدها؟!. أليس هذا انفصالاً عن الحقيقة وتبجّحاً عليها من قبل منظّمي موائد هذا النّوع من الأدب والكتابة؟، هذا إلى جانب الحروب التي خيضت بهذه الشّعوب منذ الإلياذة والأوديسّة والمهابهاراتا والرامايانا... حتّى اليوم، وكان الأدب واحداً من أسلحة ثقافة تلك الحروب. ببساطة يتبيّن أنّ كلّ تلك الأطنان الهائلة من الأدب التي أنجزت تحت مسمّيات: الأدب الواقعيّ الاشتراكي، أدب الحرب... الخ، لم تفعل شيئاً واقعيّاً عضويّاً حقّاً سوى أنها كانت كما أيّ جماليّ تسجيليّ قد نقلت المآسي الإنسانيّة وكانت شاهدة على ذلك، غير أنّها لم تغيّر أو حتى تزحزح في الأقلّ شيئاً من ما جرى ويجري وسيجري، وبحصر المغزى: تُرى ما فعل عضويّة الأدب الفلسطينيّ وتأثيرُه طوال سبعين عاماً من الكتابة والكتب، سوى أنّه أصبح أدباً مشهوراً عالميّاً ولكن، وهذا هو الأهمّ على ما بدا، على حساب القضية لا لحسابها؟. هذا الأدب متى ما خرج بخطابه على مركزيّة القراءة السّائدة محوّلاً إيّاه إلى أن يكون قابلاً لقراءات متنوّعة، وذلك بفتح الكتابة على العالم فنّاً وفلسفة وفكراً، بوصفها عالماً ليس محاكياً موازياً أو محايثاً لما حوله وإنما بوصفه متقاطعاً، ذلك أننا لو أحصينا المجاعات والحروب بكلّ أنواعها وابتكار أدوات التعذيب والقتل، والتّرويج لكلّ ذلك تحت شعارات وكتابات متنوعة كثيرة أدبيّاً واعلاميّاً(أليس ما يُعرف بالأدب الملتزم في حقيقة جوهره أغلبُه اعلاميّاً تسويقيّاً؟)، لفهمنا بأريحيّة ضمير حيّ أنّ هذا التّقاطع ليس انفصالاً وإنّما اتّصال، ولكن مشروط دائماً بتخلّي العالم تماماً عن كلّ تلك الأريحيّات البشعة التي يحفظها له التّاريخ.

مرجعيات النص.. وتحولات المعنى

قراءة في نص «خذي رئتي» للشاعر عبد الرزاق الربيعي انموذجاً

نص يزدحم بالتشبيهات رغم إضمار أدواتها يحيل التشبيه الى إنتاج المعنى من خارج معيارية اللغة في السطر الشعري ، ويحيل الى تمثل الميثولوجيا التي أزاحت المعنى المعياري وأحالته الى تمثل الحكاية المتوارثة على اعتبارها موروث راكز في العقل الجمعي


عبد الرزاق الربيعي


د. بلاسم الضاحي

د. بلاسم الضاحي

مقدمة الشاعر

عزّة الحارثي.. في الذكرى الخامسة لرحيلك لا أجد على طاولتي غير الكلمات، وقليلا من كثيرك، وذكريات لا حصر لها، والفراغ الكبير الذي تركتِه في البيت المملوء بروحك المكتظّة بالحبّ، والطَيبة، والجمال

أهديك نصّا كتبته لك أيّام مرضك، عندما نصحني الطبيب برفع رئتك اليمنى، وهو أحد نصوص " قليلا من كثير عزّة "

تغمّدك الله بواسع رحمته

النص

"خُذي رئتي"
خُذي رئتي
وطوفي بين أوردتي
ونامي في ثنايا الروحِ
واسترخي على شفتيَ
خُذي ضوئي
وما أبقت لي الأيامُ
من نزفٍ بمحبرتي
*
خُذي رئتي
خُذي بدئي وآخرتي
وسيري
أينما شئتِ
بروحي
طوّفيها الكونَ
من جهةٍ إلى جهتي
***
خذي لحني وقافيتي
ونامي فوق راحِ النور
دون شعور
حين تغضّ
عن لَممي ملائكتي
***
خُذي رئتي
وغيبي بي
كما كنتِ
فقد تعبَت سفائنُ رحلتي
ولقيتُ
من سَفَر الهوى نصبا
فكان هواكِ لي مأوى
أزال الهمَّ والتعبا
وكانَ... وكَان
حتى زُلزلت بدمي
فعدتُ مشرّدا
في غيهبِ العدمِ
وتاهت
في بحارِ الوجدِ بوصلتي
***
خُذي رئتي
خُذي صمتي وثرثرتي
وضمّيني
إليك
ضمّيك
إليّ
ضمّي
ما تبقّى

من بقايا جنّةٍ
كانت ..
وكنّا في مرابعها
كعصفورينِ
محفوفينِ
بالضحكاتِ والدعةِ
ولما أخرجاً منها
تداعى الوقتُ
وانطفأتْ
شموسُ البدء
وابتدأتْ
حرائقُ ليلِ آخرتي
*
خُذي رئتي
خُذي ما فاضَ من عُمري
وماخطّتْ يدُ القدرِ
مشيناها ...
ومَنْ كُتبتْ عليهِ....
مشى
من دونما عنت
خطى مجروحَة لا ليلَ
في أفقي
وجفَ الضوءُ
تاه بعتمة النفقِ
مشيناها...
ولكنّا....
سنكملُها
إذا شاءَ لنا الحبُّ
وإن شئتِ...

القراءة

(خذي رئتي) نص للشاعر العراقي عبد الرزاق الربيعي اختصه من مجموعته الشعرية الموسومة (قليلاً من كثير عزّة) وأعاد نشره على جدار صفحتة الفيسبوكية ضمنه مقدمة توضيحية أشار فيها الى ان مناسبة إعادة نشر هذه الرثائية مرور الذكرى الخامسة لرحيل زوجته (عزّة) هذه الإعادة اخرجت هذا النص من زمنه في متن المجموعة الشعرية الى زمن آني جديد منفصل تماماً عن سياقاته في زمن إنتاجه وجردته عن تعالقه مع ما احتوته تلك المجموعة الشعرية من نصوص أخرى ، التوليف الذي اجترحه الشاعر في العنونة والمواءمة ما بين اسم الزوجة التي اشارت له المقدمة واسم الشاعر القديم المشهور باسم (كثير عزة) الذي ترسخ في الذاكرة الشعرية العربية لما كان بينه وبين حبيبته التي فقدها من حكايات تحولت الى رمز يحمل دلالته .

(قليلاً من كثير عزّة) هذه العنونة والتي سنقرأ هذا النص خارج هيمنتها تحيلنا الى قراءتين الاولى هل المقصود من (قليلا) هو الكثير من حب (عزّة الشاعر) الربيعي التي كانت قد منحته له خلال مسيرة ما قبل الغياب ؟؟

أم (قليلا) من حزن الشاعر القديم على فقد حبيبته (عزّة كثير) الذي أراد به شاعرنا الربيعي أن يتماهى مع فجيعته وحزنه لفقد زوجته (عزّة الحارثي) ؟؟

هذه التورية البلاغية لا تعنينا الآن سنغادرها نحو ما يبوح به متن النص خارج هيمنة العنونة التي لا شك انها تظل بكامل وعيها تفرض سطوتها الملحة لولا ما فرضته المقدمة التوضيحية والتي جاءت مهمة كاشارة من خلالها أحالنا الربيعي الى وجوب ان نحسبه نصاً جديداً خارج هيمنة متن المجموعة الشعرية التي احتوته والذي نعدّه الآن على انه نصا رثائياً بغير هذه المقدمة لا يمكن ان نقرءه كما اراد له ، لانه ضمن متون المجموعة الشعرية لا يعد نصاً رثائياً بل يعد نصا مغايراً تماما لما ألفناه من نصوص الرثاء التي وردتنا من الإرث الشعري وما تعاقب ، وبذلك أوقفت المقدمة سبل تأويل هذا النص خارج هذه المحدودية التي حسمتها المقدمة، وهذا يحسب لصالح الشاعر الذي أراد لهذا النص أن لا يكون رثاءً في متن المجموعة الشعرية رثاء خارج ذلك المتن ..

(خذي رئتي) نص شعري مقفى بستة مقاطع غير مرقمة جاءت بفواصل منقطة أفقياً ، يربط ما بينها فعل الأمر والذي يعدّ في علم النحو هو أحد أقسام الفعل الثلاثة(الماضي ، المضارع ، الأمر) وفعل الامر هو طلب الفعل على وجه التكليف والإلزام بشئ لم يكن حاصلا قبل الطلب ، ومعنى الإلزام هنا هو ان المأمور ملزم بتنفيذ الأمر ولتوفر شروط الإلزام فهو أمر حقيقي، وبذلك فان فعل الأمر (خذي) الذي جاء مفتتحاً للنص وتكرر في مفتتح مقاطعه الستة ، انه فعل أمر حقيقي على وفق ما اتفق عليه النحويون ، ولانه هنا صادر من أعلى منزلة (المانح الزوج) من المأمور(الممنوح الزوجة)، ولأن هذا الفعل تكرر((10)) مرات ليبلغ مع أفعال أمر أخرى الى ((21)) فعل أمر مختلف في النص ، صار لتكرار فعل الامر ملمحاً بارزاً لتحريك دلالات النص الأخرى وتوجيه بوصلة المتلقي نحو المعنى ، ففعل الامر هنا طلب تحقيق ما لم يستطع تحقيقه المانح/الشاعر بنفسه ، لأن الفاعل الحقيقي هنا (الممنوح/ المأمور/ عزّة) في تقبّل ما يهبه المانح وليس الآمر/ الشاعر ولاكتمال ما تنتجه بنية الجملة (خذي رئتي) لغوياً لابد من ان نشير الى (ياء) التملك التي ألحقت بالرئة، والتي تعود الى (المانح/ المالك/ الواهب) ، والتي حدّدت ملكيتها له ومنحته صدق وشرعية ما يمنحه ، وفي عودة أخرى الى فعل الامر(خذي) الذي تكرّر وانتشر عموديا على سطح النص وما شكلّه من نسق دلالي يقتضي الوقوف عنده لاكتشاف وتأشير الانساق الجمالية الأخرى في النص ، المكتنزة في نفس الشاعر المنفعلة الحقيقية والصادقة التي أشّرها التكرار المتعمد لفعل الامر(خذي) عشر مرات، وإذ ان الفعل مقرون بالزمن ولا زمن بلا فعل مثلما لا فعل بلا زمن ، صار الزمن ماض وحاضر ومستقبل إلاّ زمن فعل الأمر، فهو زمن لحظوي آني متغيّر يهيمن على الازمنة الأخرى ، لانه سرعان ما يتحول الى ماض ومستقبل بعد النطق به مباشرة ، فهو فعل اللازمن وهذا ما دعى الشاعر الى اختيار واعادة نشر هذا النص في الذكرى الخامسة ، لانه فعل أمر يمتد زمنه الي ما لا نهاية ، (خذ) هذا التوظيف أوجد تعالقاً بيناً بين مقاطع النص الستة والذي ساهم في تيقن المتلقي من حجم المعاناة والفجيعة ، فصار لنا ان نكوّن من اعادة تركيب وصياغة هذه الأفعال جملا جديدة تنتج معان جديدة خارج النص غير ما تنتجه داخل النص لتأتي داعمة لمشاعر وأحاسيس الشاعر كما في المقطع الاول :

خُذي رئتي
وطوفي بين أوردتي
ونامي في ثنايا الروح
واسترخي على شفتيَ
خُذي ضوئي
وما أبقت لي الأيامُ
من نزف بمحبرتي

وكما أشّرنا يمكن ان نصوغ من فعل الأمر جملا (خذي وطوفي ونامي واسترخي ، خذي ضوئي) هذه جمل كاملة الأهلية ولدت معنى جديد غير ولدت من معنى ، وهي منفردة داخل النص .

وقبل أن ندخل الى متون مقاطع النص الأخرى لا بد أن نقف ونؤشر أهم مرجعيات هذا النص التي استعارها الشاعر من الذاكرة الجمعية ووظفها لدعم النص وهي مرجعيات روحية من الموروث الديني والمجتمعي أخذت حيزًا مهما من الذاكرة الجمعية وصارت بموجب تقادمها الزمني راسخة في الذاكرة سهلة الاسترجاع عند مقتضى ذلك ..

المرجعية الاولى : هي فجيعة آدم وفقده الجنة .

والمرجعية الثانية : فجيعة كربلاء الطف وفقد الحسين بن علي لأهله واصحابه ..

والمرجعية الثالثة : فجيعة الشاعر كُثير بفقده حبيبته عزّة ..

فجيعة ادم وحواء ..

وحكاية وجودهم وخلودهم في الجنة وبعد خروجهم منها كتب عليهم الموت فصار حتميًا على كل بن آدم/ موت بمعنى آدم/ موت وهنا وضع الشاعر المتلقي ازاء زمنين متشابهين زمن آدم وزمن الشاعر ؛ زمن قبلي هو زمن الجنة والبقاء وزمن بعدي هو زمن الحياة/ والفناء/ الموت ليشبه لنا الشاعر زمنه بهذين الزمنين زمن ما قبل المرض وزمن ما بعده ، وكأنه آدم بزمنيه زمن الجنة وزمن خروجه منها لتنتهي بحتمية الفناء/ الموت

ادم / آلة الموت ، خروجه من الجنة الخطاب/ رثاء
المحصلة/ فقد
الشاعر/ آلة الموت ، المرض/ خروجه من جنة الزوجة
الخطاب/ رثاء
المحصلة/ فقد

لنخرج بمحصلة آدم = الشاعر بالفجيعة والفقد ..

كما جاء في المقطع الخامس :

ضمّي
ما تبقى
من بقايا جنّةٍ
كانت ..
وكنّا في مرابعها
كعصفورينِ
محفوفينِ
بالضحكاتِ والدعةِ
ولما أخرجاً منها
تداعى الوقتُ
وانطفأتْ
شموسُ البدء
وابتدأتْ
حرائقُ ليلِ آخرتي .

المرجعية الثانية :

فجيعة الحسين بن علي بن ابي طالب في طف كربلاء صنع الربيعي لنفسه ثنائية تماهى بها مع ثنائية

الحسين/ آلة الموت، عدو قوي
الخطاب/ رثاء
المحصلة/ فقد
الشاعر/ آلة الموت، المرض قوي
الخطاب/ رثاء
المحصلة/ فقد

لنخرج بمحصلة أرادها الشاعر مرة أخرى لنخرج بمحصلة مفادها الحسين = الشاعر في الفجيعة والفقد ،

وكما جاء في المقطع السادس الذي ختم به القصيدة/ الفجيعة والفقد ..

(خُذي رئتي
خُذي ما فاضَ من عُمري
وماخطّتْ يدُ القدرِ
مشيناها ...
ومَنْ كُتبتْ عليهِ....
مشى
من دونما عنت
خطى مجروحَة لا ليلَ
في أفقي)

لنذهب للمرجعية الثالثة : التي تشكل بموجبها النص وهي مرجعية اشارية ابتكرها الشاعر لنفسه بنفسه نستخلصها من (ميتا - شعر) النص التي احالتنا اليه من خلال تماهي العنونة واتداخلها المنتج مع اسم زوجة الشاعر الربيعي المحتفى بها نصياً (عزّة الشاعر) و(عزّة كُثير) التي انتجت عنونة المجموعة الشعرية (قليلاً من كثير عزّة) والتي دلتنا عليه مقدمة الربيعي التي ساقها لنا كمدخل لقراءة هذا النص خارج متن مجموعته الشعرية التي ضمت هذه القصيدة لنقول :

كُثير/ آلة الموت . فقد
الخطاب/ رثاء
المحصلة/ فقد
الشاعر/ آلة الموت . مرض ، فقد
الخطاب/ رثاء
المحصلة/ فقد

الشاعر= كُثير بالفجيعة وفقد من أحبه لينتج قصيدة رثاء واستذكار.

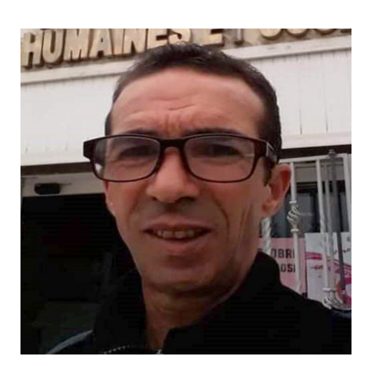
وبعد: فان (خذي رئتي) نص يزدحم بالتشبيهات رغم إضمار أدواتها يحيل التشبيه الى إنتاج المعنى من خارج معيارية اللغة في السطر الشعري ، ويحيل الى تمثل الميثولوجيا التي أزاحت المعنى المعياري وأحالته الى تمثل الحكاية المتوارثة على اعتبارها موروث راكز في العقل الجمعي أعان بها الشاعر واستعان بها المتلقي للوصول الى المعنى والدهشة في التوظيف المنتج للنص ..

*** النص منشور على جدار الشاعر في حساب الفيسبوك وصفحته الشخصية .**

إن الفعل مقرون بالزمن ولا زمن بلا فعل مثلما لا فعل بلا زمن ، صار الزمن ماض وحاضر ومستقبل إلاّ زمن فعل الأمر، فهو زمن لحظوي آني متغيّر يهيمن على الازمنة الأخرى

النقد.. استباحة للنص ونهب للمعنى

يحقق النقد لحظة قراءته النص ثلاثة أقانيم : أولها التأثير وثانيها الإمتاع وثالثها الإقناع



عبد الرؤوف روافي *

تصدير

في كلّ نظرية يُوجد، صراحة أو ضمنا، الصوتُ المضادّ لمنظور نظري آخر. فما حثّ المنظرعلى التفكير إنما هو تفكير منظر آخر.
والاس مارتن

نروم من خلال هذا الورقة أن نخبر القارئ العربي للمنجز الإبداعي في مجال السرديات أن عصر الخروج عن التطبيق الأمين لتعاليم نظريات النقد الغربية قد آن. و نحتّه لاعلى التفكير فيها بل على التفكير معها وبها قصد الوقوع على نقائص قراءاتها للنصوص الإبداعية وتبيّن حدودها للنظر في إمكانية تجاوزها، لأننا نعتقد أن النقد ليس مجرد خطاب واصف للنص بجفاف لغوي وصلف مصطلحي، وإنما هو عنصر من عناصر إبداعية أي نص مقروء. فكما للمنجز الإبداعي تميزه ، كذلك للمنجز النقدي تميزه فيكون إبداعا على إبداع . أمّا أن يكون النقد جردا لما هو موجود في النص من المعاني والمباني دون الوقوع على قاعه المخبوء، حيث تسكن معانيه الثواني بلغة الجرجاني ، فهو إخصاء للنص واستباحة له ونهب لكل إبداعية فيه.

ومما لا شك فيه أن مسار تطور أنساق الاجتماع والسياسة والفكر قد دفع بالظاهرة النقدية إلى إعادة النظر في أدواتها التحليلية وكيفيات تعاملها مع النصوص الإبداعية للكشف عن خباياها وأسرارها وتفجير دلالاتها العميقة. بيد أن وفرة المناهج وكثرة النظريات النقدية وتنوع المداخل القرائية كالتذوقية والبلاغية والاجتماعية والنفسية والشكلانية والبنيوية والسيميائية والتناصية وغيرها من المداخل قد فرضت على الناقد التقيد بمسلماتها والانضباط لكراس شروطها دون مراعاة ما استجد من رؤى جديدة وما طرأ من أوضاع مستحدثة لإنسان هذا العصر ولم تستجب لمستويات النسيج الأسلوبي والجمالي لكل نص وخصائص لعبته اللغوية وأشكال المخاتلة في بُناه .

ما أشبه الناقد ، لحظة القراءة بالمحارب، سلاحه شك وقّاد يذكّي فيه روح عدم الاطمئنان إلى النص ودلالاته. والناقد الذي ننشده هو الذي يعمل على انتهاك المألوف في النقد فيكون أول الناس في خرق القياس لأن تطويع النص في خطابه وخبره مفصّلين على مقاس النظريات النقدية لايصنع المعنى الذي يريده ذلك الناقد وإنما يجعله يبحث عن معنى غيره في النص. لذلك على الناقد أن يسافر إلى فضاءات إبداع نص على نص ويصبح نقده خطابا إبداعيا على خطاب إبداعي، خطابا متمردا على نظام القراءة الكاتدرائية ذي الطقوس التي لايجوز الخروج عليها كجنس النص ومرجعيته والمدرسة التي ينتمي إليها... وغيرها من المكبلات التي تمنع الانصباب على النص في علاقته بكيانه " فالناقد حين يواجه الأثر الإبداعي لا يسأل ما يعني هذا الأثر وإنما يسأل كيف تمت كتابته " (1).

و لما كان الأدب وليمة معنى(2) يُشبع جوع قرائه إلى جديد المعاني يتجاوزون به مألوفهم الجمالي والدلالي والقيمي ليؤسسوا بهدي منه قيما أخرى بديلة ، فإن النقد حريص على كشف نعَم ذلك الأدب وفك شفرات لغته وتعرية استعاَراته بعيدا عن كل وصاية نقدية غربية أو منهج في التحليل مستجلب، به لاذ النقاد العرب وصاروا يأتمرون بأوامره كأنه وحي يفرض سلطته على رقاب الناس. لذلك نرى أن النقد مدعو إلى تجديد وعيه بوظيفته ولعل من أهم مظاهر تجديد ذلك الوعي الخروج عن أرثودكسية المناهج الغربية وشروطها الطقوسية الصارمة والذهاب مباشرة إلى النص بلا وهم سلطته عليه وضرورة التمرد على تلك الفكرة القائلة إن جودة النص الإبداعي رهينة التقويم النقدي . فالأصل أن يُقبل النقد على النص يحاوره أخذا وعطاء ، وتكون العلاقة بينهما علاقة تساؤل: يسأل النقدُ النصوصَ من موقعه عن سؤالها الخاص بها. وتسأل النصوصُ النقدَ من موقعها عن سؤاله الخاص به. فيكفّ لحظتها النقد عن كونه مجرد مجموع آلات نظرية يستقوي بها الناقد على النصوص لإرغامها على الاعتراف بما ليس منها. وتكفّ النصوص عن كونها مجرد ورشة أو مخبر تجارب تنتظر لقاحا يجعلها عاقرا في الوقت الذي يدعي أنه يخصبها.

النصوص، في رأينا ، ألغام متحركة ، والناقد الطبّ ليس الذي يتقن فن مراوغة الفخاخ بل الذي يتعثر عمدا في اللغم فينفجر لينتشي بصوت النص وليتلذذ لدغة الأوجاع ، لأن اللذة حياة مطلوبة دوما متمنعة دائما ومن الغباء الوقوع على لذة النص لا لغيابها بل لشدة حضورها فتصبح في باب الممكن والمستحيل في آن ، لأن الأمر يتعلق في تاريخ الفكر بإعادة إنشاء خطاب جديد وبالعثور على " الكلام الأبكم الهامس الذي لا يتوقف والذي يحرك من الداخل الصوت الذي نسمعه... الذي بين السطور المكتوبة ويزاحمها أحيانا . فتحليل النص هو دوما وباستمرار تحليل يسعى إلى البحث عن المعنى الحقيقي وراء المعنى المجازي، يبحث عما وراء الخطاب ، سؤاله يتجه بلا شك نحو استكناه ماذا كان يُقال وراء ما قيل فعلا." (3)

و النص حيَاة، حينما يكون الناقد ممتلئا بالثوابت واليقينيات من المناهج والمداخل والنظريات. فالنقد أو القراءة مجاورة للنص ومحاورة له فمجادلة معه فمجاوزة له. والقراءة ورطة محمودة في كتابة جديدة وتخليق لقيم جديدة وليست مجرد تشريح جسد النص أو دغدغة مشاعره . والنقد الذي يحاصر النصوص ويمنعها من إعلاء صوت أسئلتها ويكتم أصوات جدالها مع متلقيها هو نقد غير أدبي بل لو جاز القول لقلنا إنه نقد غير مؤدب لأنه لم يعط للنص فرصة إبداء كسوته اللغوية والبلاغية والتركيبية والبنائية بل أطل عليه لحظة عُريه كأنه لم يتمثل قول عنتره :

و أغض طرفي ما بدت جارتي **** حتى يواري جارتي مأواها .

إن أكثر الأسئلة غيابا عند الناقد وأشدها خطرا لحظة القراءة هي ما القراءة ، وما أسبابها ، و ما أنواعها وكيفيات إنجازها وما آلية فعلها وما طرائقها وما جدواها ؟.... أسئلة كثيرة لم يطرحها النقاد لأن همّهم تطبيق ترسانة المناهج في تناول النص وفاء لمقولة المتصوفة " طرائق الحق بعدد أنفاس الخلق ولكلّ شرعة ومنهاج" حتى يكون النص المدروس منضبطا يحقق لذة الموافقة ومستجيبا للوازم الناقد مما يجعل الوهم يسري إلى كثير من النقاد بأنهم كهنة النقد وأربابه وهم لم يتجاوزوا بعد مرتبة الدارسين ومرد ذلك في الحقيقية " أنهم لا يفرقون في النصوص بين درجات النص الواضح والنص البيّن والنص الظاهر والنص المحتمل والنص الممكن والنص العميّ..."(4) فضلا عن كثرة الثغرات المصاحبة للمناهج المستجلبة .

لا شك أن المصطلحات والمناهج التي أنتجها النقد العالمي تظل مضيئة ومفيدة لأنها فجرت أسئلة مخبوءة ولامست ماوراء المبدع والناقد من حالات ، وبرهنت أنها حملت إضافات وأدوات جديدة فعالة، لكن المشكلة هي إتكاء الناقد على هذه المناهج الوافدة دون أن يبادر إلى توليد معرفة نقدية جديدة خاصة به تكون سليلة المحاورات التي يقيمها مع النص الإبداعي الذي ينقده فيبقى محللا للنصّ محاولا نقده لاقارئا له لأنه لم يصل إلى مرحلة استنطاق النص وتذوقه ليولّد من صلبه كتابة مغايرة أساسها لاخيانة المناهج المألوفة فقط بل حماية كتاباته من الاستنساخ كي ينتقل بالنقد من حيز التحليل إلى فضاء القراءة ، أي فضاء التأويل القائم على اللاتحديد حتى يغادر النص الإبداعي سجن المعنى الأحادي وحصار الدلالة الأبدية نحو خصب المعنى ويصبح الحوار ممكنا بين المنجز الإبداعي والمنجز النقدي عندما يسهمان معا في إنتاج تلك المعرفة النوعية والثقافة العالمة المبثوثة بين ثنايا اللغة وإشارات الكلام وعبر العلامات والفضاءات وبعيدا عن الانطباعية أو المعيارية في تطبيق المنهج الصارم أو إحبال المصطلح العاقر، لأننا نفرّق بين

النقد أو القراءة مجاورة للنص ومحاورة له فمجادلة معه فمجاوزة له

القراءة بماهي حديث إلى الأدب وبين التحليل بما هو حديث عن الأدب. و لعل هذا التمايز بينهما كان ثمرة العلاقة التي جمعت النقد إلى النص عبر الأطوار الثلاثة التي مرت بها تلك العلاقة : أولها النقد ، نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، الذي كان يقيّم الأثر الأدبي ويوجهه نحو الوظيفة التربوية القِيَميّة وتكريس البلاغة في القول والمثل العليا في المَضمون. وثانيها النقد في خمسينات القرن العشرين الذي ظل مشدودا إلى الإسقاط الأيديولوجي لوفرة المرجعيات وتنوعها من قومية عربية وماركسية شيوعية ووجودية ملحدة و عبثية... مع إغفال خصوصية النص الإبداعي في خطابه ولغته وبنائه ومعانيه فضاع النص الإبداعي في سياق الصراع الاجتماعي وتاه بين التمذهب الوجودي أو الواقعي أو الاشتراكي. وثالثها النقد منذ السبعينات إما بتأثير المثاقفة وهجرة المناهج الغربية إلى الديار العربية أو بتحول العربي إلى بلاد الإفرنج والالتحاق بجامعاتها والاطلاع على آخر ما توصل إليه النقد من تطبيق المناهج الحديثة من بنيوية وتكوينية وأسلوبية وشكلانية ومعيارية وألسنية وسوسيولوجيا الأدب وسيكولوجيا الأدب وسيميائية.... فأصبح النص مخبر تشريح وفضاء تجارب يغفل الأسئلة الجوهرية للمنجز الإبداعي ويهتم بمدى مطابقة هذه المناهج وترسانة مصطلحاتها الحديثة للنص لإثبات أنها نصوص إبداعية غنية وتحتمل قراءات عديدة كعلامة من علامات تميزها وحداثتها. بل وصل الأمر إلى حد اعتبار النص تمرينات تطبيقية لمنظومات منهاجية قلّما تيسّر النفاذ إلى مخبوء النص وعمقه أو الكشف عن فعالياته ضمن السياق الذي أنتجه وقلّما تساعد على إدراك مكونات ذلك النص وقراءته من خلال لغته ورموزه ومادته التخييلية وطرائق بنائه. فالقراءة الحق لا يمكن أن تبدأ في معاشرة النص ما لم تشتمّ فيه رائحة الإغواء والنص الحق لا يمكن أن تهبّ منه ريح الإغواء ما لم يضع على جسده " الدنتال " ذاك الرداء الذي يكشف حين يوهم بالحجب.

النقد مشروع معرفي متراوح بين مستوى تركيب الخطاب السردي (الزمن، السرد، التبئير) ومستوى وظائف الخطاب السردي (النص، السياق) ، لأن في تظافر هذين المستويين يمكن للناقد أن يستوعب الموروث النقدي للسرديات الحديثة بفرعيها الأساسيين أولهما السردية اللسانية التي تعنى بالخطاب السردي في مستواه البنائي والعلائق التي تربط الراوي بالمتن الحكائي(ممثلة في بحوث بارط، تودروف، جينات...) وثانيها السردية السيميائية التي تُعنى بالخطاب السردي في مستوى دلالته قصد الوقوف على البنى العميقة التي تتحكم به بعيدا عن المستوى اللساني المباشر لكشف وظائفية السرد(ممثلة في بحوث بروب، بريمون، غريماس...) غير أن الإطلالة على النص استنادا إلى منهج معلوم أو نظرية محددة سلفا والاكتفاء بهذه المناهج وحصر دلالة النص في ما يوافق ترسانة مصطلحاتها الجاهزة ، أمر في غاية الخطورة لأنه يجعل الناقد يمارس على النص نوعا من القهر وضربا من ضروب الاضطهاد لأنه ناقد يصحّ فيه قول بارط " ليس في استطاعة العالم النباتي ، وقد قام بوصف الوردة، أن يكون منشغلا بوصف الباقة " (5) وهذا ما يجعله ناقدا لاهمّ له سوى البحث في النص عما يفي بحاجات ذلك المنهج والعثور على ما يستجيب لرغبات ذلك المنهج الذي هو في أصل الوضع قُدّ على مقاس النص الغربي لاالنص العربي . فيكون بذلك ناقدا يلغي النص في ماهو يدعي قراءته أو محاصرة مواطن أدبيته وينقلب النقد لاإحياء للنص بل قتلا له ، لأن ادعاء العثور على أدبيته ليس إلا فعل احتواء للنص متى كان الإعلان على ما عُثر عليه فيه أن قراءته ليس ممكنا من ممكناته أو بعدا من أبعاده بل هو صميمه النهائي وجوهره الوحيد الباني لأدبيته. وهذا يدفعنا إلى الإقرار بأن القراءة النقدية " ليست فعلا بريئا لأنها لغة على لغة تندس داخل أصقاع النص وحُجُبه كي تتمكن من تفكيكه ثم تسعى الى إعادة تركيبه لاكما كان بل كما يجب أن يكون ولحظتها يكون قد استباحه ونهبه بل ألغاه لأنه أوجد بديلا عنه،" (6) والحال أنها قراءة تدعي أنها تجادل النص وتسائله حول مواقفه من ذاته ومن العالم ككل حتى يكشف لها عن فنون مبانيه ومخبوء معانيه.

مثل هذه القراءة كمثل الفعل الساذج لأنها توهمت حصد معاني النص حين توسلت بمبانيه وأغفلت أيما إغفال أن النص، وكل نص، ماكرو لعوب ومخاتل يجاري القارئ فيقول ما شاء له أن يقول ويصمت عما عليه أن يقول ويبتعد القارئ عن النص في الوقت الذي يعتقد أنه منه يقترب ويستعصي عليه في اللحظة التي يظن أنه قد روّضه فلا نعثر في نقد الناقد إلا على الزبد الذي يذهب جفاء أما ما يمكث في الذاكرة فلا أثر له البتة ، والسبب في ذلك بسيط وهو أن الناقد قد تغافل ، وهو يقرأ النص، عن ممكناته الفنية الشخصية وطرائق القول الخاصة به وتصاريف لغته الذاتية حين فرض عليه الانصياع لسياقات النظريات النقدية التي من أهم وظائفها إلجام النص بمقولاتها والاطمئنان إلى ما توفر فيه من مستلزماتها والوفاء لترسانة مصطلحاتها فيتحول من نص طافح بهدير المعاني إلى نص معاق لايقدر على الحركة ، ولاهو مستطيع تبليغ صوته فيُحرم المتلقي ، تبعا لذلك، من الوقوع على سر نشوته ويُمنع من العثور في النقد على ما به يكون النقد إبداعا على إبداع " وهذا المنع يرقى إلى مستوى الجريمة الأدبية التي يمكن أن أسميها جريمة خصاء المعنى" (7) لأن النقد لايمكن أن يكون إلا قراءَة على قراءة ، أي ممارسة معرفية ثانية غايتها اكتشاف معايير القراءة النقدية الأولى وكشف خباياها وتوضيح مبادئها ورصد غايتها من خلال الوقوف على أدواتها الإجرائية وخطواتها المفاهيمية " فالنقد الثاني الذي يكتب على النقد الأول ليس بالضرورة أن يكون قبولا أو رفضا ولكن من أجل إلقاء المزيد من الضياء على أصول المذهب النقدي وتبيان أصوله المعرفية وتوضيح الخلفيات التي تستمد منها مرجعياته على المستويين المعرفي والمنهجي معا" . (8)

صفوة القول يجب أن يكون هدف المنجز النقدي مماثلا لهدف المنجز الإبداعي، أي أن يحقق النقد لحظة قراءته النص ثلاثة أقانيم ليس منها بدّ أولها التأثير وثانيها الإمتاع وثالثها الإقناع . وإن غاب هذا الثالوث فإن المنجز الإبداعي والمنجز النقدي خارج دائرة المعنى ، ولاوجود لفكرة على طاولة المعرفة ، لأن القراءة التي تتوهم محاصرة النص والوقوع على معانيه إنما هي قراءة على الهامش تعنّف النص وتنطقه بما ليس فيه لتلبي حاجتها لاحاجات النص ، ولم تقع على مافيه من استفزاز هو سرّ أدبيته ومنتهي جماليته.

* باحث بكلية الآداب والعلوم الإنسانية. تونس

الهوامش:

(1) Roland Barthes .Le retour du poèticien.in le Bruissement de la langue. Paris.Edition du seuil.1984 P 201.

(2) قال ابن مسعود : هذا القرآن مأدبة الله أي أدب الله. أورده أبو حاتم الرازي. كتاب الزينة .ج 1 . تحقيق سعيد الغانمي . منشورات الجمل. بيروت/ بغداد.2015. ص 385

(3) ميشال فوكو . حفريات المعرفة . ترجمة سالم يافوت. المركز الثقافي العربي. ط2 .الدار البيضاء. 1987. ص 27.

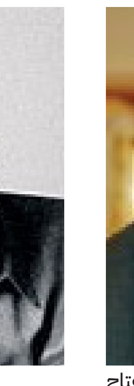
(4) محمد مفتاح. المفاهيم معالم.المركز الثقافي العربي. بيروت/ الدار البيضاء. ط1 .1999. ص148/147 .

(5) Roland Barthes. Introduction à l'analyse des récits. Collections point.N129.Édition du seuil. 1881.Paris.

(6) محمد لطفي اليوسفي . كتاب المتاهات و التلاشي في النقد و الشعر. دار سراس للنشر. تونس .1992. ص 7 .

(7) عبد الدائم السلامي. كنائس النقد. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. 2017 . ص59 .

(8) عبد الملك مرتاض. في نظرية النقد (دراسة لأهم النظريات النقدية و إحصائها) . دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع.الجزائر . 2005. ص 227.



محمد مفتاح



رولاند بارت



ميشال فوكو



محمد لطفي اليوسفي



عبد الدائم السلامي

عبد الملك مرتاض

2-2

إيديولوجية تقويض المركزيات في سرديات ما بعد الحداثة

شعرية الاختلاف وأخلاقيات الكتابة في رواية (بوز الكلب)



أ. د. فيصل غازي النعيمي*

هذا هو الشكل السردي الأول في نص الرواية وهو يعمد إلى المزاوجة بين صوتين وخطين، الأول ظاهري، والثاني باطني، وما يقدمه الأول على أنه حقيقة ثابتة، يعود الصوت الثاني إلى تفنيده أو التشكيك به وهو يستثمر لغة تجمع بين الشعر والتأمل، وبذلك يتحوّل السرد إلى إيديولوجيا تعبّر عن أفكار متعدِّدة ، ربما تبدأ بالشخصية ، وبالتأكيد لا تنتهي بالمؤلف، وهذا ما يفسر التردّد الذي تعيشه شخصية إبراهيم، بين الواقع والمتخيل، بين الحقيقة التاريخية الماثلة أمامه والحقيقة الروائية التي يبحث عنها أيوب " أخذ فريق التصوير يفكّك مساند الكامرا، ويلملم معدّات التصوير وأجهزة التسجيل، وقبل أن يغادر الفريق، علقت المرأة التي حاورته، بعد أن أزاحتْ خصلة من شعرها، تدلّت على وجهها: أتفق معك يا سيدي بأن الصحافة الحرة قادرة على فضح أية حكومة فاسدة في أي بلد ديمقراطي، ولكن بإمكان أية حكومة فاسدة في أي بلد شمولي قمع أي صحافة حرة، وغالباً ما يتعدى الأمر إلى إسكات أي صحفي بكاتم صوت أو مصادرة صوته بتهمة ملفّقة.

ردّ إبراهيم سعدان بهدوء:

- ولكن يا سيدتي، الصحافة عندنا ليست حرة، لأنها محكومة بهيمنة السلطة وتبعية السياسة، فهناك صحافة تمولها الحكومة، وصحافة تمولها الأحزاب، وصحافة مستقلة تمول ذاتها بذاتها، ولكن غالباً ما تُقمَع لأسباب سياسية أو تتوقف لأسباب مالية.

- ولكنك لم تقل ذلك خلال الحوار! "(١٥)

هذا اللايقين السردي المتأرجح بين الواقع والمتخيّل، بين زيف الواقع وصدق المتخيل، حوّل النص السردي إلى ما يشبه المداولة المعرفية للأحداث الحكائية، مما حقق لها صفة النسبية، لذلك دفع إبراهيم سعدان بالوثائق التي بحوزته إلى أيوب الروائي حتى يضمن لها مع المتخيل الروائي الابتعاد عن زيف الحادثة التاريخية أولاً وقدرتها في التأثير ثانياً، "قال إبراهيم سعدان وكأنه غصّ بالكلام:

- ألم تفكر بتدوين ما حدث حتى الآن ؟

(رأيت الرجل الذي يقف وسط الزورق يسحب جزءاً من حبل لا يزال طرفه الآخر في النهر، ثم راح يلف طرفه الأول حول عتلة في مؤخرة الزورق)

قلت له:

- نعم فكرت قبلك بما حدث فعلاً، ولكني تحيّرتُ من أين أبدأ وسط هذه الفوضى العامّة... ؟ ألا تظن معي أن الكتابة على سطوح مترجرجة تزيد من بلبلة الواقع أكثر"(١٦)

ويستمر ابراهيم سعدان في إعلاء شأن المتخيل الروائي على حساب النصوص السلطوية التي يمكن أن تتعرّض إلى إكراهات سياسية وضغوطات مهيمنة في عصر ما، مما يحوّل الوثائق التي بحوزته إلى ما يشبه الوهم التاريخي في حالة عدم إعادة صياغتها عبر الرؤية الجمالية المتحققة روائياً " تنهد إبراهيم سعدان:

- لأن بلادنا لم تعرف غير المزاج السياسي المتقلب عبر التاريخ... وكأن هذا المزاج المرضي يعيد إنتاج نفسه دائماً وباستمرار.

ثمّ التفت إلي قائلاً:

- أنت تعرف بأنني صحفي ولست روائياً مثلك، وبحوزتي وقائع غير إعتيادية، قد تكون مادة خصبة لرواية نادرة، ولكنني لا أريد أن أورطك في وقائع مباشرة، بإمكانك أن تأخذ من هذه الوقائع المسكوت عنها.

(أرخى الرجل الواقف وسط الزورق طرف الحبل، بينما اختفى الغوّاص ثانية تحت الماء، في حين دوّى انفجار من بعيد، مرّت لحظات قبل أن يصعد عمود من الدخان الأسود عبر الضفة الأخرى من النهر"(١٧)

يمكن ملاحظة إصرار المؤلف على أن يكون السرد في أكثر من إتجاه ، وأن لايحافظ على مركزيته الحكائية إلاّ في حدود نادرة، مما يفسح المجال أمام اللايقين السردي إلى ان يتحوّل إلى قوى مهيمنة في المتن السردي على مستوى الرؤية والبناء، وبهذا يتمثل المؤلف مقولات ما بعد الحداثة التي لا تعمد إلى تقديم الحدث السردي على أنه حقيقة مطلقة بل يتجاوز ذلك من خلال بث روح الشك لدى المتلقي لما يعرضه من أحداث.

التهجين السردي/ نقض وحدانيّة النوع

تبدو رواية ما بعد الحداثة وكأنها تحارب خرافة نقاء النوع الأدبي سواء كان ذلك تعبيرياً أم تصويرياً، لهذا تلجأ إلى مبدأ التهجين حتى تدفع عن نفسها فكرة التمركز النوعي وتقدم بديلاً عند التعدّد وهو ما يتلاءم مع أفكار تقويض السرديات الكبرى عند أصحاب هذا التيار.

إذاً لم تعد الرواية ذلك الجنس الحكائي المنغلق على بنيته السردية الداخلية، بل تقوّضت هذه الفكرة، وأصبحت الرواية تتداخل مع الأنواع الكتابية والتعبيرية الأخرى مما منحها حيوية وطاقة وقدرة على الاستمرار في ذات الوقت. وهذا يندرج تحت ما يُسمى: كسر الحدود بين الأنواع الأدبية، فبالتأكيد إن النص الأدبي ليس شيئاً موحداً وعضوياً في حدّ ذاته، وإنما هو علاقة بنصوص أخرى تشكل بدورها أكثر من علاقة.(١٨)

ورواية (بوز الكلب) نص متداخل متعدد الخواص، فالبنية السردية ليست هي الموجّه الحكائي لوحدها، بل يعمد الكاتب ضمن طرح تجريدي/ رؤيوي بنسف مقولات نقاء النوع ووحدة النص، فالرواية تأخذ شكلاً تعبيرياً يتداخل في بنائه السردي والشعري والتخطيطي، وكل هذه الأشكال تنصهر في بوتقة/ متاهة حكائية تتعامل مع القارئ من منطلق الوعي القرائي والإنساني.

نص الرواية عبارة عن (١٥) فصلاً سردياً وملحقاً متمماً للوحدات السردية ، ولكنه يشتغل بوضعية مفارقية تؤسِّس لتقويض مفهوم السرديات الكبرى بعد أن فقدت مصداقيتها نحو السرديات الصغرى ، وهذه الفصول ليست منسجمة وفق المنطق السردي، بل تتداخل زمانياً مما يؤهلها لبناء متاهة سردية تتقصّد الإيهام والإبهام.

مع هذه الفصول ذات العنوانات المختلفة تتجاور قطع شعرية للمؤلف تأخذ عنواناً رئيساً هو: (قطع) وهو عنوان دال على مسألتين: الأولى ذات توجه بنائي، بقطع السلسلة الحكائية بنص شعري، والثانية إيهام القارئ أنه أمام نصين مختلفين (شعري وسردي) . لكن ما يمكن ملاحظته أن القطع الشعري للمادة الحكائية مثّل قطعاً إفتراضياً للمدونة السردية من حيث التشكيل، ولكنه لم يفارقها من حيث الدلالة، إذا كثّف كل قطع شعري المقولات والأفكار التي سبقت وإن ترشحت في الفصل السردي، وبذلك تتحوّل المقاطع الشعرية إلى متمات حكائية تعزز بناء الصورة الكلية للنص الروائي في أحيان وفي قطوعات أخرى تتعزز الوضعية الانقلابية على المتن السردي من حيث نقض المقولات ، وبهذا يتحوّل السرد من الوثوقية إلى مدارج الشك والتساؤل.

نقرأ في الفصل السابع (العوّامة):

" استعاد مروان انفعاله بهدوء، ثمّ تساءل بحيرة :

- من أطاح بالصنم، هو مَن أطاح بالبنى التحتانية ؟ وإلا فما تفسير هذا الخراب ؟

صمت مروان قليلاً، ثمّ علّق:

- عندما دخلت الديمقراطية إلى بلادنا انقلبت فجأة إلى ديكتاتورية مرتدة، وإلا فما تعليل مايحدث الآن في بلادنا ؟

سحق إبراهيم سعدان ما تبقى من عقب سيجارته في المنفضة:

- أخطأت الديمقراطية الحياة في بلادنا، فأعادت إنتاج الصنم والقبلية والجهل المقدس ودمى الأسلحة وتجارة النساء والموت والفوبيا والخشخاش، حتى بلغ

الفساد نخاع العظم (.....)

- نعم حال بلادنا تشبه عوّامة سائبة، لا أحد يعرف أنّى تدفع بها الرياح المتغيرة، وأنّى تستقر بها الأمواج المقبلة".(١٩)

بعد نهاية هذا المقطع السردي المحمل بأيديولوجيات متعدّدة مابين المؤلف والشخصيات واللحظة الراهنة (راهن النص) يعاود المؤلف من خلال القطع الشعري بث ذات الأفكار، ولكن تكثيفاً نصّياً يحاول أن يقول أكثر مما يقوله الخطاب السردي "

قطع/٥
بهاء وحشي
أميّون
يقرؤون
صحف الصباح
بنظارات سود
شعب سعيد، في بهاء وحشي يتنزه الشهيد، هذا خروف يتقدّم القطيع (....)
سادة نقباء تدربوا على خيانة الله
مُرتشون يبيعون النساء بالهواء
أميّون يلعبون بدمى الحضارة ".(٢٠)

يأخذ النص روح المحاكاة التهكمية للمقاطع السردية وللواقع، ويتناغم إلى حد التماهي مع ما قبله، ويستعرض الخراب والدمار بشكل لايميل إلى التعميم.

الشكل التعبيري الثالث في نص الرواية ماأطلق عليه المؤلف بـ (التخطيطات) وهي أقرب إلى الصورة البصرية والعلامة الأيقونية التي تزيد من غموض النص السردي وتكثّف من إبهامه ، وعددها خمس تخطيطات يغلب عليها الطابع التأملي والفلسفي ، وهي تشتغل في نص الرواية بوصفها علامات أيقونية تعيد تركيب المقولات السردية والشعرية ، لكن ضمن رؤية غير منسجمة مع المعاني التي تطرحها تلك المقولات وهي تتراوح بين التوضيح والإيهام.

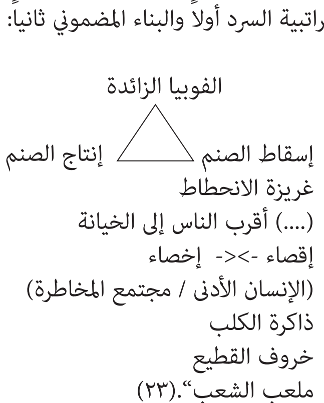
نجد في الفصل (الخامس) المعنون بـ(الدم والمطر) تحوّلاً سردياً في بداية الكشف عن الغموض السردي المتعلق باختفاء برهان السمان وعلاقته بالوثائق الخاصة عن اليورانيوم الذي فتك بالجسد العراقي ما بين حربين، ويؤكد السرد على الآخر الأمريكي الذي يطلق عليه تسمية (اليانكي) ، وهي تسمية خاصة بالشخصية الأمريكية وذات بعد سياسي وتاريخي تتعلق بتاريخ القتل في الحضارة الأمريكية.

" ظنّ إبراهيم سعدان، أنه مجرد حادث ناجم عن انزلاق مفاجئ تحت المطر، ولكن تبيّن من شهود عيان بأن ثمة يانكي فتح النار على السيارة الزرقاء من حوض خلفي لسيارة سوداء مظللة، كانت تسير أمامها على مسافة بضعة أمتار"(٢١)

تأتي الترسيمة التخطيطية في نهاية الفصل لتعلن عن بداية أفكار جديدة وفي ذات الوقت ترسم صورة مكثفة وغامضة وذات إشارات مبتورة مما يسهم في إضفاء بعد تشويشي على المتلقي:

" تخطيط ثانٍ
تقرير سريري
DNA <--> HAV
دم السواد الأعظم
دم دم
تاريخ (....) الدموي
أتعلم أيها (....) لماذا صرت خَرِفاً ؟
لأنك لم تعد تصلح أن تقود حتى القطيع !!
افتتاح مرقص خاص بالكلاب ديسكو في نيويورك
أحمق من لا يدرك أن الغزو من (....) وليس من (....) دم النواميس".(٢٢)

ولاتشتغل هذه الترسيمات التخطيطية وفق مبادئ المطابقة والتكثيف للمقاطع السردية فحسب، بل تستثمر مقولات مابعد الحداثة ، حيث التعددية والاختلاف للوصول إلى مبدأ جمالي أساسي يراهن على تقويض الألفة بين النص والقارئ وزرع روح الشك والتساؤل لديه، فنجد مثلاً أن الفصل الأول المعنون بـ (رائحة العطب) يمثل فاتحة سردية أولى للنص ويكشف جزءاً من ملابسات إختفاء برهان السمان بسبب الوثائق التي يمتلكها بعد زيارته (إبراهيم سعدان) إلا أن الترسيمة التخطيطية تواجه القارئ وكأنها ملصق كولاجي لايعمل على خلق انسجام نصّي يعود إلى ترابط بنيات الخطاب، بل يعمد إلى تكسير تراتبية السرد أولاً والبناء المضموني ثانياً:


الفوبيا الزائدة
إسقاط الصنم إنتاج الصنم
غريزة الانحطاط
(....) أقرب الناس إلى الخيانة
إقصاء -><- إخصاء
(الإنسان الأدنى / مجتمع المخاطرة)
ذاكرة الكلب
خروف القطيع
ملعب الشعب".(٢٣)

إن هذا التهجين السردي يمهد إلى بناء نص مراوغ وملتبس وإشكالي من حيث البناء والدلالة، فالبنية السردية لا تشكل وحدها معنى النص - وإلا كان واضحاً ومحدوداً- بل تستعين بالبنى المجاورة - نصياً- مما يعزّز من الصورة التفكيكية التي ظهر بها النص وكذلك يعزّز القناعة لدى المتلقي بصعوبة القراءة الأحادية.

الميتارواية/ نرجسية السرد

إن مفهوم الإيهام بالواقع الذي تأسّست عليه الرواية عبر تاريخها الطويل لم يعد له ذلك الحيّز المحترم في سرديات ما بعد الحداثة التي تعاملت معه بفضاضة وأزاحته وعمّقت لدى المتلقي الشعور بأن ما يقرأه نصاً متخيّلاً وليس واقعاً موجوداً.

و الميتارواية ما هي إلا انعكاس ذاتي للكاتب الذي يحاول تقمص دور الناقد في نصوصه السردية التي تحيل إلى وضعيتها التعبيرية، وهو نص نقدي داخل سياق قصصي يموضع نفسه على الحد الفاصل بين فعل القص والنقد، متخذاً من هذا الحد الفاصل موضوعاً له.(٢٤)

و بالتأكيد إن الميتاسرد " لم يأتِ من فراغ وإنما هو انعكاس لفلسفة، فالأدب ليس بمعزل عن الواقع، وإنما هو تعبير ثقافي تنصهر فيه رؤية الإنسان المبدع للوجود وتتماهى معه فتصبح أنماط التفكير أنماط التعبير".(٢٥)

و لعلّ من الضروري التنبيه إلى أن طبيعة العلاقة الإشكالية بين الواقع والتخييل هي من دفعت باتجاه النزوع نحو الشك في طبيعة تصورات الإنسان عن واقعه وعمّا هو حقيقي وقائم بذاته وكل ذلك لأجل تعطيل الوثوقية المطلقة والبداهة الساذجة والمرجعية المباشرة للواقعية الروائية.(٢٦)

وهذا ما يفسر ذلك الاهتمام الفائق بمبادئ ما وراء القص التي سمحت للكاتب أن يزج أفكاره النقدية ضمن المدونات السردية ومما أدى إلى تقويض مفهوم الإيهام بالواقع وإثارة الأسئلة حول العلاقة بين الرواية والحقيقة.

في رواية (بوز الكلب) التي تتوزع سردياً ما بين صوتين أحدهما للصحافي إبراهيم سعدان والثاني للروائي أيوب نجد أن مبادئ ما بعد السرد تتوزع في ثنايا القص ولكن- المؤلف- إختار فصلاً بعينه وأطلق عليه عنوان (لعبة الرواية) والتي تكسر نمطية السرد التخييلي وتحيل على السرد الذاتي/الواعي الذي يناقش أفكار الرواية ذاتها. ويجعل من المؤلف (متقنعا) يلتقي بشخصياته المتخيلة، ويذهب هذا السرد النرجسي إلى أبعد من ذلك عندما يناقش عملية الكتابة ذاتها:

" - أتنوي نشره ؟!



- ولمَ لا

- إذَن يمكن الإفادة مما تنشره عن سوقي (المتعة والنخاسة) في الرواية التي أكتبها.

ران الصمت بيننا، ثم قال بلهجةٍ صريحة لا تخلو من قسوة:

- لم تعجبني تِخاريمك في الرواية.

لم أقل له شيئاً، ولما شعر بأنني إنكفأت على نفسي، خرج من صمته:

- لعلّ ما تقوم به من تقطيع للوقائع من دون إيصال بعضها ببعض، قد يفكّك نواظم النسيج، مما يجعل الوقائع تفتقد إلى مبدأ شدّ الأطراف".(٢٧)

يمكن ملاحظة كيف أن الرواية بدأت تحيل على ذاتها، وتفسر لامنطقية الأحداث التي تسردها وكيف تركت أثرها على الشكل المفكّك لها " سكت لبرهة، ثم تذكر شيئاً:

- لم يعد ثمّة منطق لرواية هذه الوقائع، الأمر الذي قد يؤدي إلى تشويش ذهن القارئ بالمناقلة غير المنطقية من مكان إلى آخر.

كنت أصغي إليه، ورغم أنه كان قاسياً في بعض ملاحظاته، فأنه على حق في حال كتابة هذه الوقائع بصيغة مذكرات صحفية أو سيرة موثقة، وهذا ما فعله في نقل الوقائع وتسجيلها بصيغة مباشرة، باستثناء الأوراق المعنونة بـ مالم تقله الوقائع المدونة فقد وصف فيها هوس المجندة كاثرين بترويض الجسد بوسط المتعة وحكاية اليانكي والمتعة المحرّمة وحكاية الذبّاح".(٢٨)

إن إحالة الرواية على نفسها وهجرانها لمرجعياتها الواقعية ماهي إلا مناقلة في الآليات السردية من عالم وثوقي يؤمن بواقعه إلى عالم آخر تسود فيه قيم الشك في اليقينيات الكبرى التي تحيط بنا والتي من أهمها ترك المجال أمام الكاتب في محاكمة شخصياته وخرق عالمه المتخيّل:

"- صدقني بأنني لم أنمْ طوال الليالي التي كنت أُجالد فيها نفسي بين كفة الوثائق والأوراق الأخرى من جهة، وكفة مصير برهان السمان من جهة أخرى، ربما لأنك لا تعرف معنى الخوف، كنت أشعر بالخوف يتمطى تحت رأسي في وسادة النوم، ليس لأنني خائف من الموت".(٢٩)

ويأخذ السرد طابعاً جدلياً مع إبراهيم وأيوب (الذي يحيل إلى الروائي) وتبدأ المقاطع السردية بلغة نقدية شارحة تفكيك الخطاب السردي والكشف عن مواضع غموضه وجماليات نسيجه في عملية نرجسية بحتة لا تحيل إلى أفكار أو ما يؤمن به هو تحت مظلة نظرية الرواية ما بعد الحداثة، مما يعمّق الإشكالية بين الواقع والمتخيل بدلاً من ردم الهوّة الواسعة " لهذا فإن جماليات النسيج تكمن في كيفية تقطيع الوقائع المدونة، للدلالة على تقطع السبل وتفكك العلاقات بين الناس، أليس في ذلك دالة خطيرة على التصدع الاجتماعي، وبذا لم أكتفِ بأحداث القطع بين بنية وأخرى من دون إيصال القطع بينهما في آن.

وإن كان ثمّة منطق يحكم الوقائع المدونة، فإني أسأل حقاً:

أهناك منطق للواقع بعد أن فقد الواقع المنطق والانسجام والاتساق في بلادنا ؟

وإن كنت تسأل عن التأزيم، فقد حاولت إدارة أزمة اختفاء برهان السمان من خلال تأزم الشخصيات المرتبطة به، لأنها ليست أزمة برهان السمان وحده ".(٣٠)

إذاً لم يعد السرد يحاكي واقعه الخارجي بل امتدت هذه العملية إلى الواقع الداخلي للنص، مما جعل المؤلف يشرح ويفسر ويتدخل في صلب العملية الإبداعية " لا أشك في أن الرواية لعبة كما تقول، ولكن لا أعرف إن كانت مهارتك باللعب الحر بالوقائع التي دونتها بنفسي ملائمة لما حدث في بلادنا أم لا ؟ لهذا يهمني كيف تفكك، ومن ثم تبث شفرات المتخيل في الرواية ؟

- نعمّ الرواية لعبة في بناء الوهم وهدمه بالواقع... لهذا لم أكتفِ بتشويش ذهن القارئ وحواسه باختفاء برهان السمان، وإنما شغلته بلغز مصير إبراهيم سعدان الغامض، إذن التشويش والتلغيز من جماليات الرواية، وليس من مساوئها"(٣١)

عباس عبد جاسم يشتغل بوعي على قضية تقويض المركزيات في متونه السردية، مستفيداً من مقولة ميلان كونديرا - المفكر والناقد والروائي المعاصر- التي تقول بأن: الرواية أصبحت تحاكي نفسها، فهذه الإشارة المتناصة في بداية الرواية تشتغل على مفاهيم متعدّدة ومتنوعة ومتناقضة من أهمها مفهوم ما بعد السرد الذي يؤسس حتماً لمفهوم اللايقين السردي حيث الهروب من مركزية التاريخ الرسمي وأكاذيبه والواقع وأوهامه إلى نسبية الحدث ، وبذلك يستحضر عباس عبد جاسم هذه الإشارة من كونديرا في أن الرواية تحاكي نفسها تعبيرياً وفكرياً من حيث محاكاة الفوضى الخارجية بسياقاتها التاريخية والاجتماعية من خلال الفوضى الداخلية للنص التي تتعمد التلغيز ولامنطقية الواقع، وهي فوضى جمالية مؤدلجة لصالح الإنسان والفن معاً.

***ناقد وأكاديمي**

الهوامش:

(١٥) م. ن، ص٥٧ و ٥٨.
(١٦) م. ن، ص٣٢.
(١٧) م. ن، ص٣٣.
(١٨) ما هو النقد، هيرنادي بول، تر: سلافة حجاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٩، ص٩٢.
(١٩) الرواية، ص٦١ و ٦٢.
(٢٠) م. ن، ص٦٣ و ٦٤.
(٢١) م. ن، ص٤٢.
(٢٢) م. ن، ص٤٧.
(٢٣) م. ن، ص١٧.
(٢٤) نقلاً عن: الميتا قص في الرواية العربية، ص٩.
(٢٥) م. ن، ص١٤.
(٢٦) يُنظر: سرد ما بعد الحداثة، ص٨٤.
(٢٧) الرواية، ص٦٦ و ٦٧.
(٢٨) م. ن، ص٦٧.
(٢٩) م. ن، ص٦٩.
(٣٠) م. ن، ص٧٠.
(٣١) م. ن، ص٧٠ و ٧١.

حنظلـــــة



سعد الدين شاهين*

من أنت قال أنا الوحيد بن الوحيد
عشيرتي تمتد من تطوان حتى الزلزلة

وتحيطني الجدران والأسوار من كل
الجهات
وكل من في البيت يطلب مقتله

بين المسافة وارتباك الظل
حين أسير مع ليلاي في وطني الكبير
من المحيط الى الخليج
هناك تبدو المسألة

نصف أشباح الظلام مهيمن
والنصف فينا القتلة

كيف أهجو الليل يا ليلاي
ان ما أنتِ كنتِ النصف يا سهدي و يا
ليلي
لكي استد منكِ ديونهم وأثير نقع المشكلة

وأحرّك الفرجار نحو الجار والأبناء
أقصي بعضهم
والآخرين كما يريد الغاصبون أعدهم في
خانة السفلة
ولذا ليكتمل الجدارُ..
عليّ تطليق النساء
لكي أكون كما يروْا
حجر الرحى والترسَ في العجلة

وأنا المسافة المسافة والظلال أرى ما لا
تراه يراعةٌ
شقّت سكون اللّيل بالضوء الخفيف
وكانت الأقمار والأنوار ... والبطلة

أشكو المرارة في مذاق طعامهم
وشرابهم زقوم يا ليلى



عمل للفنان العراقي سمير الهنداوي

فكيف أكون.. غير الحنظلة

وأدوا البنادق والسيوف
وأجّجوا فينا كلاما كالقصائد لا معاني فيه
صِيغ في عجلة

قد هجّنوا فينا الحروف وطوّعوا لغة
غدت شوكا يباري في الحقول السنبلة
في عالم الفيزياء
لو أُعطيت نقطة الارتكاز أحرك الدنيا
ولكني فقدت الإرتكاز بهم
وضاعت فيهم العتلة

أنا في النهاية مركز الفرجار
أعطي للدوائر شكلها.. لا أنحني كالمنقلة
أوصيت أبنائي وقلت لهم:
إياك يا ابني أن تحرك من غيومك غير تلك المثقلة
تلك التي إن هبّت الريح اغتنمها
في ثناياها إجابات لكل الاسئلة

قالوا : هو الجعفي .
.حين يموت تنتحر الحروف
ويختفي القتلة

والبعض قال : هو التماع السيف في يد جعفر الطيار
فلتقطع يداه.. لينتهي زمن البطولة والفدا والمرجلة

والبعض قال إذا نجا ناجي
ستحكي ريشة الفنان عن وطنٍ مضاعٍ
فاوهبوه الى الرصاصة ..أو لحبل المقصلة

من أنت ثانية ؟؟ أردُّ.. انا الوحيدُ ابن الوحيد
غِزالتي مِنَ آل يقظان الكرام
لِي المنازلُ كلُّها.. أمشي وقيدي من كلام ناعم ويديّ خلفي
إنما أنا في الحقيقة حنظلة

أنا لم أسر في النوم نحو الحرب
لكني ولدت على دوي قذيفة وصراخ أطفال
وبعض الولولة

ولذا قرأت جميع آيات الكتاب
وما تنزّل
لم أجد ما يستبيح دمي
وما يدعو لتلك الهرولة

ووجدتني
ما خانني أحد من الأعراب
خان السيف.. خان الحرف.. خان الليل والبيداء
والجعفي ..والفرس القديمة إذ غفت زمنا
و خانتني ظروف المرحلة

لا غير غيري في المجال
فكيف أتركني لمن هم في الحقيقة أصل كل المعضلة

ولذا أحل مسائلي
وعليَّ وحدي أن أكون رصاصة المعنى
وفي الهيجا دويّ القنبلة

*** شاعر – الاردن**
21/12/2019



سعد جاسم*

تورنتو

تورنتو
غِابةٌ خرسانية
أشجارُها :
ناطِحاتُ سحابٍ
وأبراجٌ شاهقةٌ
تُشاكسُ السماوات
بالموسيقى والنساءْ

تورنتو
وطنٌ لملايين المنفيين
والفقراء والعَشّاق
وملاذٌ للهاربينَ من حرائقِ الحروب
والموت المجاني
والجوعِ والأوبئة
وجنرالاتِ الدمِ والفضائح

تورنتو
عِالمٌ شاسعٌ وغامِض
أحياناً يأخذُ شكلَ مدينة
مُكتظة بالاسرار والصباياً
والشعراء والمجانينَ والعباقرة
وأحياناً يغدو فردوساً ساحرا
يأخذُ هيأةَ قوس قزح
وكرنفالات اعيادَ الميلاد
وكذلكَ فهو يُصبحُ أحياناً
مُتحفاً مُكتنزا بالتواريخ والذكرياتِ
الاشياء التي تفوحُ بالروائح
العجيبَةِ وتحتشدُ بالكائناتِ الغريبة

تورنتو
مدينةٌ بلا ضفاف
وهيَ بروح صاخبة
ومجنونة وتعشقُ الحياة
وهي بذاكرة خرافية
لاتنسى أبناءَها وعشاقَها
ومجانينها وسحرتَها
وشعراءَها ومهرجيها
ورواتَها وروائيها
ونساءَها الفاتنات

تورنتو
مملكةٌ وملكةٌ
تَكبرُ كلَّ يوم
وتسمو الى الاعالي
ولكنَّها أبداً لاتشيخ

*** كندا - شاعر عراقي**
6/4/2020

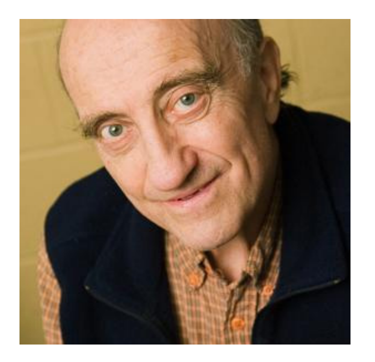
الجزء الأول

دنيا ميخائيل: الطائر غير الملتحق بالسرب

قراءة في كتاب «الحرب تعمل بجد» *



ميخائيل



لورنس ليبرمان **

الحرب تعمل بجد

يمكن لأي قارئ مطلع على أشهر قصائد الحرب في عصرنا أن يلاحظ بسهولة تحولا ملحوظا في المنظور بين القصائد المكتوبةعن فيتنام والحروب العالمية وقصائد دنيا ميخائيل التي تتناول تعاقب الحروب في العراق، البلد الذي وُلدت فيه وشهدت حروبه بدءاً من الحرب العراقية الإيرانية (١٩٨٠-١٩٨٨) إلى الحرب الحالية. في مجموعاتها الشعرية الأربع التي يعود تاريخها إلى كتاباتها الأولى المناهضة للحرب، بالإضافة إلى "يوميات موجة خارج البحر" الذي هو نص إبداعي متعدد الأجناس، ثمة رسالة لا تتزعزع: لا يوجد منتصرون. كلا الجانبين، في أي حرب، خاسران. لا يوجد أبطال حقيقيون، لا شهداء حقيقيون. لا يوجد في الحرب سوى الخسارات. وهي لا تنحاز أبداً لأي طرف سوى بالضد من الحرب. ومن هنا تأتي القوة الرائعة والطلاقة المناسبة لقصيدتها في كتابها الجديد "الحرب تعمل بجد." تتأسس المفارقة المستمرة في القصيدة من خلال قائمة من الرابحين، المحظوظين المستفيدين من الحرب، كلهم يرنّون رنيناً مجوفاً، بالطبع. بنبرة مؤثرة وبحماس كوميدي مذهل، تُحدِّد سلسلة المنتصرين، سلسلة ورثة الحرب المباركين.

"الحربُ تواصلُ عملها صباح مساء
تساهمُ في صناعة الأطراف الإصطناعية
تشيّدُ دوراً جديدة لليتامى
تنشّط صانعي التوابيت
تربتُ على أكتاف حفاري القبور
ترسمُ ابتسامةً على وجه القائد."

تتدفق الفنتازيا بزخم سريع لا يمكن إيقافه. أسلوبها في التدرج المتوالي والأسطر الضيقة المشدود وسيلة مناسبة لإظهار كارثة البطل وهو يلتهم كل شيء. هذا العمل يعكس بمهارة للغاية لحظتنا التاريخية الدقيقة، إذ يمكننا اليوم أن ننسى بسهولة بأنّ البطل المضاد في مركز القصيدة ليس كياناً حيًا مجسدا. كما أن تعاقب الصور الواقعية يتحدى الفجوة الهشة بين الواقع والأسطورة:

"كم هي مجدّةٌ الحرب
ونشطة
وبارعة!
منذ الصباح الباكر
توقظ صفارات الانذار
تبعثُ سيارات إسعاف
إلى مختلف الأمكنة
تؤرجح جثثاً في الهواء
تزحلقُ نقالاتٍ إلى الجرحى
تستدعي مطراً من عيون الأمهات
تحفُر في التراب
تُخرج أشياء كثيرة
من تحت الأنقاض
أشياء جامدة براقة
وأخرى باهتة ما زالت تنبض..."

"الحرب تعمل بجد" قد تكون من كلاسيكيات الشعر على نحو فوري. التدفق المندفع يمنح القصيدة طاقة محمومة وسرعة تبدو أكثر نموذجية لأعمال السينما من أي فن آخر. الوحش الذي يعمل بلا كلل

يشبه بشكل غريب المخلوق الشرغوف الذي يمسح طريقه المتعرج المدمر عبر مدينة حديثة في فيلم الرعب المبهج الكوري الأخير "المضيِّف." وعلى عكس كودزيلا الأيقونية والشياطين العملاقة السينمائية المماثلة في العقود الماضية، هذا المخلوق كبير جداً، أكبر من الحياة، لذا فإن الخصوصية التفصيلية الدقيقة لمآثره الشيطانية تبدو قريبة وشخصية، وليست بعيدة وشاهقة. إذا كان كودزيلا يرمز بشكل غامض إلى التهديد الهائل الذي لا حدود له للحرب النووية وجنون العظمة المصاحب لها فإن الشرغوف المجسد الذي يمثل المضيِّف هو الأقرب إلى عَظم تكتيكات حرب العصابات اليوم من ضمنهم "المليشيات" والمفجرون الانتحاريون. وهكذا فإنّ البطل المتوحش في قصيدة الحرب الكلاسيكية لدنيا ميخائيل يتم تصويره بسمات بشرية، يمضي وكأن له ثمة عقل خاص به، وذكاء متفوق، وحتى بثّ مبرمَج من الذات الفانية.

ربما سيكون من المفيد بنفس القدر مقارنة هذه التحفة الشعرية مع قصيدة جيمس ديكي المثيرة للجدل "القصف الناري" وهي قصيدة مهمة تعود إلى جيلين سابقين من أجيال الحرب. في تلك القصيدة، ليس ملموساً كيان الطيار المعتد بنفسه الذي يقذف قنابل النابالم، وضحاياه في الأسفل، بينما اللا بطل عند ميخائيل كيان ملموس تماماً. براعتها السينمائية التي تمزج الصور لحظة بلحظة تعمل على الربط بين حميمية "ثقوب وفقاعات" الأجساد التي مزقتها الألغام الأرضية وبين الإجتياح الواسع لأعمال السيرك الكونية لإثارة الجمهور غير المبالي المتكون من الآلهة ورجال الدين:

"... تؤرجح جثثاً في الهواء
تسلي الآلهة بإطلاق صواريخ
وألعاب نارية في السماء
تقفُ مع رجال الدين
وهم يشتمون الشيطان
(المسكين يدهُ مازالت في النار تؤلمهُ)."

تدور المفارقة الأخيرة حول إساءة استخدام اللغة في الحرب، والخطاب المشوه لوسائل الإعلام بشكل خاص، كما تعكسه نهاية القصيدة:

"إنها تعملُ بجد لا مثيل له
ومع هذا لا أحدَ يمتدحها بكلمة."

أفضل عامل في العالم (بجد لا مثيل له) لا يحظى بالتقدير على الإطلاق، لذا بعد عرض سلسلة من الرابحين فإن القصيدة تبلغ ذروتها في المصير الحزين للخاسر الوحيد المعترف به، الحرب نفسها، التي لم تلق حتى "كلمة مدح" واحدة.

كما في قصيدة بيتس "هجر حيوانات السيرك،" في هذه القصيدة بانوراما من صور وموتيفات هي مفاتيح لأفضل قصائد ميخائيل الأخرى. قد تبدو الإشارة إلى توالد الصور المستند إلى أعمالها الأخرى أمراً أو اهتماماً هامشياً، غير أنّ القراء الجادين لمجمل أعمالها سيجدون في ذلك البيان مكافأة. ربما هذه أكثر من أي قصيدة أخرى منفردة، تدلنا إلى قراءة رؤيتها المركزية الثابتة.

مجموعة من القصائد المختارة من كتاب ميخائيل المبكر "مزامير الغياب" تمنحنا نظرة واضحة على السياسات الأكثر تحفظاً في المراحل الأولى من حياتها المهنية. سيصبح موقفها الثابت المناهض للحرب أكثر شدة وحزماً في العمل اللاحق، ويبلغ ذروته في قصائدها المكتوبة في المنفى في الولايات المتحدة. كان ميلها لتجسيد التجربة اليومية للحروب ثابتاً من الأول إلى الأخير، ولكن قصائدها الأخيرة أضافت إلى ذلك التجسيد تركيبات متجلية فريدة حول تبعات التفاصيل اليومية المستمدة من ريبورتاج الأحداث الجارية. وقد مكّنتها روحها المرحة التي لا تعبأ بالجدية من دمج البصيرة مع أكثر الحقائق والصور الصادمة ترويعا. في معظم الأحيان، يوفر عبثها الهزلي للبناء ذلك السمنت الذي يعزز بعفوية الأقطاب المتطرفة ويلحمها في فنها.

اخر قصيدة في الكتاب وهي من كتاباتها المبكرة "ضمائر منفصلة" تؤسس سلسلة من المعادلات الطفولية بنزع سلاح دفاعات القارئ، مثل تهويدة تخدعنا بخفتها، كسحر القصص الخيالية الخادعة، وتوقعنا في الفخ الذي تنصبه لنا في النهاية:

"هو يلعبُ حلماً
هي تلعبُ ريشاً
هم يطيرون
...
هو يلعبُ جنرالاً
هي تلعبُ جيشاً
هم يعلنون الحرب."

نبرتها الواقعية ذات الفكاهة المبسَّطة تؤخر اللهاث الحاد للمقطع الأخير. الرسالة السائدة في هذه القصائد المبكرة التي كُتبت خلال فترة السلام القصيرة بين الحرب العراقية الإيرانية وحرب الخليج، كانت واضحة تمامًا منذ ذلك الوقت، مقنَّعة بذكائها المتقلّب. وكما هو الحال في جميع المقاطع المتساوية لقصيدة "ضمائر منفصلة" اللعب هو العامل المشترك الذهني لمواطني عصرنا. لقد اعتدنا على دورة الحروب التي لا نهاية لها فباتت الفظائع على قدم المساواة مع جميع أشكال اللعب الخطرة الأخرى. هذه النزعة هي الأكثر تلاؤماً للمذابح المستمرة، وقد تبدو متغاضية أخيراً عن الإبادة الجماعية. لكن شعرها دعوة للاستيقاظ وإصرار متفان على تذكيرنا بحصيلة موتى الحرب المتنامية بسرعة. لا يمكن تجاوز حتى موت شخص واحد ولكن يظل ذلك أقل من مئات الآلاف من الذين جرفهم بساط النسيان الفوري من قبل وسائل الإعلام.

في قصيدة "رأس السنة" تحنو بعمق حدادًا على موت حبيب:

"لا أعرف كيف أضيفُ غيابَك إلى عمري
لا أعرف كيف أطرحني منهُ
لا أعرف كيف أقسمهُ في الأواني المستطرقة."

صورها الرياضية المازحة تعزز الأسى بمهارة ولا تخففه أبداً. وكما هو الحال في كتابها المنشور عام 1993 "مزامير الغياب،" معظم القصائد تندب الفراغ الذي تخلفه الأرواح المفقودة وكل "غياب" له رثاؤه. بإستخدامها المعتاد للمفارقة، تستخر بخفة من احتفالنا الروتيني بانتهاء العام.

"هناك مَن يدق الباب
يا لحزني
إنها السنة الجديدة وليس أنت."

تُخضع المناسبة للإبعاد نفسه مثل إقالتها لبابا نويل في القصيدة اللاحقة عنه. إنها تثير القارئ من خلال التنصل من هذه الرموز بشكل صريح ، ومن ثم اللدغة الأكثر حدة لروح الدعابة السوداء في النهاية.

"بـابـا نويل الذي أعرف
يرتدي بدلة عسـكرية
ويوزع علينا كل عام
سيوفـا حمرا
ودمـى للأيتام
وأطرافا اصطناعية
وصورا للغائبين
نعلقها على الجدران."

لا يفلت أي ترتيب راسخ، لا عيد رأس السنة ولا مراسيم التقويم الأخرى، من سخريتها اللاذعة. الحرب والحب، بخلافهما الخطير، هما المقاتلان اللذان لا يمكن إختزالهما في حرائق فنها النادبة.

يبدو أن دنيا ميخائيل، وهي تنتمي إلى الأقلية المسيحية العراقية (طائفة ما قبل الإسلام) قد شعرت لسنوات طويلة بخيبة أمل من فشل الكنيسة في الاحتجاج بشكل مناسب على الحروب، ففي قصيدتها "الراهبة" تتبنى شخصية راهبة تركت الدير:

"النواقيس ميتةٌ
الراهبةُ أتخذتْ شكل دائرة
هي التي ترنُ."

سيكون شعرها كنيستها الجديدة، وربما فنها هو دينها. (هل توقعَ بابا نويل تلك الاحتمالية عندما وهبها "شيئاً يشبه الشعر" قائلاً "أنت فتاةٌ طيبة/ لذلك تستحقين لعبة." كانت الراهبة أكثر استياءً من "الأبدية" المسيحية التي فندتها بـ "فعل النسيان."

"الأبديةٍ محيّرةٌ
الراهبةُ تأرجحت بين السماء والبحر
هي التي تفكر بزرقةٍ أخرى."

الإعتقاد بالجنة أو الأبدية يبدو مجرد هراء فهو دواء لتخدير أعصاب الجماهير وبالتالي يخفف من آلام فقدان الآلاف من قتلى الحرب. يشترك البحر والسماء في تلك الأبدية التقليدية التي يمكن اعتبارها، في اعتناقها الواسع، بمثابة المعادل الكبير للموتى، كأصباغ مجردة لضحايا الحرب. هذه الراهبة الشاعرة التي ترفض الانضمام إلى جوقة "النسيان" سوف تبتكر بعداً جديداً من تذكر "زرقة أخرى."

في قصيدتها "ظل دمعة" تسلم جدلاً شخصيتَها المبكرة الأكثر ديمومة والتي تظهر في العديد من قصائدها الأخرى في هذه الفترة بوصفها طائر غير ملتحق بالسرب.

"في زمن التحايا السريعة
والضوء الزائف
يسقط ظل دمعة
على السماء
لا العجلات المسرعة
لا الطريق
لا المحاة

في "مزامير الغياب" معظم القصائد تندب الفراغ الذي تخلفه الأرواح المفقودة وكل "غياب" له رثاؤه



قادرة على إلغائه.
فوق الأغصان المتكسرة
تحلق طيورٌ لا مبالية
يتخلف طائر عن السرب
لا تقلقوا
سيلتحق عما قليل
إنه فقط منشغل بظل الدمعة
المتكسر على الأغصان."

إنّ البطل المتوحش في قصيدة الحرب الكلاسيكية لدنيا ميخائيل يتم تصويره بسِمات بشرية

إنها قصيدة إحتجاج هادئة، مصممة بمهارة للتملص من مساطر رقباء بغداد. القصائد القصيرة لها أغراض بالإشارة إلى فشل وسائل الإعلام والصحافة العامة بينما يأخذ الكتّاب المتوترون بالحسبان تكاثرَ قتلى الحرب (لا الممحاة قادرة على إلغائه.) المقطع الثاني يسخر بلطف من ممارسات وسائل الإعلام (فوق الأغصان المتكسرة/ تحلق طيورٌ لا مبالية.) شخصية الطائر التي تبدو هشة وسلبية تظهر على أنها فعالة ضد موجة الحروب والعلل المزمنة التي ابتليت بها بلادها منذ عقود. الذاكرة العامة لآلاف الأرواح المفقودة تخفت وتتلاشى بسرعة. الذاكرة هي "الدمعة" وهي إسطورة هذه القصيدة التي تتواصل بثلاثة انزياحات من الرعب الذي جلبِ البكاء على مر التاريخ. الدمعة الأصلية تستحيل ظلاً عابراً "يسقط على السماء" وأخيراً "يتكسر الظل على الأغصان" في نهاية القصيدة.

لكن الطائر الضال، المتخلف عن السرب، يتباطأ ويرفض الحماية والخروج من آلام الفجيعة. دنيا ميخائيل هي الطائر غير الملتحق بالسرب، وهي متمردة هادئة ولكن عنيدة. تتعهد بـ "الالتحاق عما قليل" وبتقوية الذاكرة الخافتة بفنها شيئاً فشيئاً، لتعيد إشعال شغف الحداد التام. تكشف هذه الإسطورة اللاذعة القصيرةَ عن الأسلوب غير المباشر لسنوات ميخائيل المبكرة حيث بقيت كتابتها المشاكسة والمناهضة للحرب تحت الرادار بدرجة تتيح لها الإنزلاق من الرقباء. وعلى الرغم من طبقات المعاني الضمنية التي يخطيء من يعتقدها سذاجة غير سياسية، كان من المدهش أنهم ظلوا لأكثر من عقد من الزمان من دون تأويل أو نقد لكتاباتها المتمردة.

ظهرت ميخائيل على السطح كشخصية طائر في قصيدة "خلف الزجاج" الأكثر طموحاً في أمثالها المبكرة. مرة أخرى، الإستعارة المستمرة لرؤية العالم من إزاحة آمنة لحاجز زجاجي- وهو تباعد عن الواقع الحقيقي للحرب - توفر قناعاً آخر لخداع الرقابة. تبتكر، أكثر من المعتاد، شفرة خاصة من الصور لتفادي الأحداث المؤلمة في المتناول القريب، لكن تبقى القصيدة صافية ومفهومة من قبل القراء الجادين - حتى بعد الترجمة- على الرغم من التشكيلة الأسلوبية الذكية:

"القمر حبة أسبرين
القرى مثقوبة مثل الذاكرة
السماء قبعة للطائرات
لا مكان للطيور
أسيلُ أجنحةً خلف زجاج يبادلني الانكسار
يتشظى كونٌ من العتمة في اللاأفق
أرقبُ الموتى الطالعين من الزجاج قوسَ قزح."

منذ طفولتها ولعقود من الزمن، شهدت هذه الكاتبة سلسلة من الحروب المستمرة التي دمرت وطنها. لقد أصبح عراقها عالماً مقلوباً رأساً على عقب (كأنها نهاية العالم) وتبعثرت كل الدعامات الأساسية القديمة والعلامات الإرشادية، فساد التشتت والدوار والارتباك التام. القمر، السماء، الأفق، الذاكرة، صارت كلها كيانات مفككة، تشظت وتحولت بالكامل إلى "انكسارات بلا نهاية" بسببٍ تعاقب الحروب التي لا يمكن وقفها. لكن الكارثة أخرس صوتُها الحقيقي من قبل الجمهور المخدَّر المتخوِّف من الجميع. نحن "جمهور" المتظاهرين العظماء، نرفض إدراك الفراغ (الجمهور فرّقتهُ الحربُ / ليجتمع في الغياب.)

الكاتبة الطائر تسيل "أجنحةً خلف زجاج" طارحة أزمة ومعضلة، فالعالم في طريق مسدود. تتراجع عنه وهي تبكي بدوار، لكنها لن تقبل الهزيمة. إنها تشحذ أدواتها للمسافات الطويلة.

" أَمنحُ الهواءَ رئةً أخرى؟
أم نظل خلف الزجاج
منذ النهاية حتى النهاية؟"

المقطع الثاني يرد على هذا السؤال الذي تُرِكَ مُعلقاً في المقطع الأول. شخصيتها التي تحولت من طائر إلى أميبيا، تنسل بعيدًا بشكل غير ملحوظ بواسطة شيء صغير جداً: "أستعيرُ من الأميبيا/ أقدامها الكاذبة/ وأرحل." يخاطب فنُّها نفسَه من أجل الاستيقاظ، هكذا تنعش الشاعرة الذاكرةَ "المثقوبة" من النسيان العالمي.

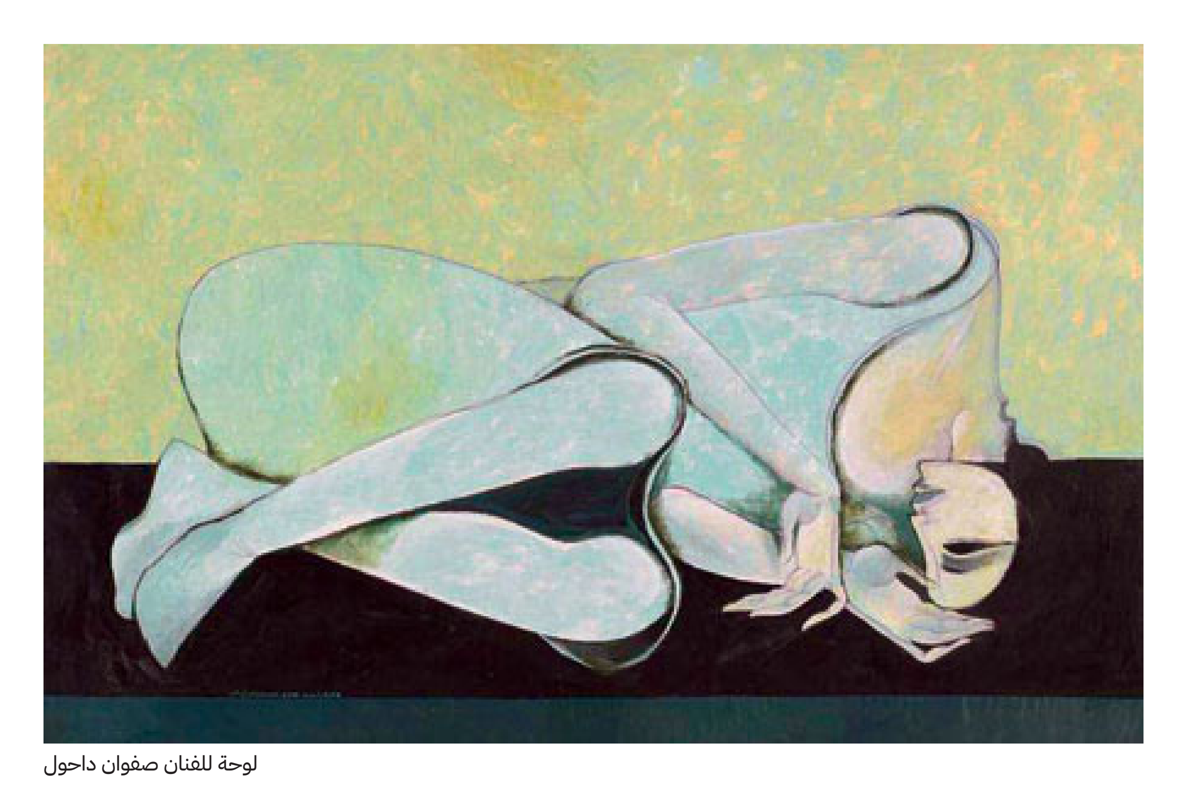
*** دنيا ميخائيل / الحرب تعمل بجد/الصادر بالانكليزية عن نيو دايركشنز، نيويورك، ٢٠٠٥ .**

**** (بروفيسور أمريكي من مواليد عام ١٩٣٥ وصدر له ١٧ كتاباً في الشعر والنقد).**

***** نُشرت هذه الدراسة في مجلة أميركن بوتري ريفيو، العدد ٣٧ عام ٢٠٠٨ .**

خمس قصائد

لعبة الحرب


لوحة للفنان صفوان داحول

في السنة الأولى من الحرب
كانا يلعبان «عريس وعروس»
يعدّان كلَّ شيء على الأصابع:
الوجوه المنعكسة على النهر،
الموجات التي تكنسها وتختفي،
وأسماءَ الأطفال.
والآن كبرتْ الحربُ
وابتكرتْ لهما لعبةً أخرى:
الرابح هو من يعود من الرحلة
وحيداً
مليئاً بقصص القتلى
وخفق الأجنحة العابرة
فوق أشجارهم المكسورة.
الآن عليهِ أن يسحب تلال ترابهم
بخفة لايشعر بها أحد.

الرابحُ يرتدي قلادة
يتدلى منها نصف قلب معدني،
ومُهمتهُ بعد ذلك
أن ينسى النصف الآخر.

شاخت الحربُ
تركتْ الرسائلَ القديمةَ
والتقاويمَ
والصحف

تصفرُّ
بالأخبار
والأرقام
وأسماء اللاعبين.

قصيدتي لن تُنقذكم

تتذكّرون ذلك الطفل المستلقي على وجههِ؟
والموجة تغادرهُ برفق
كأنها حلمُهُ ونسيها؟

قصيدتي لن تُقلبَهُ على ظهرهِ
لن تدفعهُ واقفاً
على قدميهِ
فيركضُ
إلى حضنٍ أليف
مثل كل مرّة.
أنا آسفة
قصيدتي لن تقف في طريق القنابل
حينما تهطل
على مدينة نائمة،
لن تمنع البنايات
من السقوط
بسكّانها،
لن تلتقطَ الزهرةَ ذات الساق المكسور
من تحت الشظايا
ولن تُحيي الموتى.
هي لن تُبطلَ مفعولَ
تلك الساعة الموقوتة
في الساحة العامّة.
ستنفجرُ بعد قليل
والبنت تلحُّ على أبيها
بأن يشتري لها علكة.
لن تستعجلهما القصيدةُ
ليخرجا من المكان
ويركبا في هذه السيارة
التي ستعبرُ قبل الانفجار.
أخطاء كثيرة في الحياة
لن تصحّحها قصيدتي
وأسئلة لن تجيبَ عليها.


لوحة للفنان صفوان داحول

أنا آسفة
قصيدتي لن تنقذكم.
ليس بمقدور قصيدتي أن تُعيد إليكم
كلَّ مافقدتم
ولا حتى بعضَهُ
والذين رحلوا بعيداً
لا تعرف قصيدتي كيف تأتي بهم
إلى محبّيهم.
أنا آسفة
لا أعرف لماذا
تغني الطيور
في عبورها فوق أنقاضنا،
لن تنقذنا أغنياتُها،
ولو في عزّ البرد
تدفّينا
وحينما نريدُ أن نلمسَ الروح
لنعرف بأنها لم تمتْ
تمنحُنا أغنياتُها
تلكَ اللمسة.

مئة عام من النوم

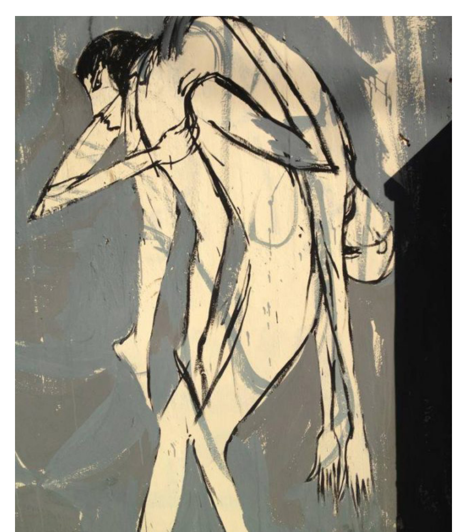
لا أريد أن أكون الأميرة
أريد فقط أن أكون نومَها
لمئة عام.

أريد أن أتخطّى مشاكل القرن
الواحد والعشرين
من تلوّث المياه
إلى الفايروسات القاتلة
إلى الحرب النووية
إلى القوارب المقلوبة
بهاربين من أوطانهم.

ربما ستفوتني اختراعاتٌ مهمة
وأغنياتٌ جديدة
و عطلة نهاية الاسبوع
إذ يخرجُ الناسُ
إلى مواعيدهم
متبوعين جميعاً بقمر واحد.

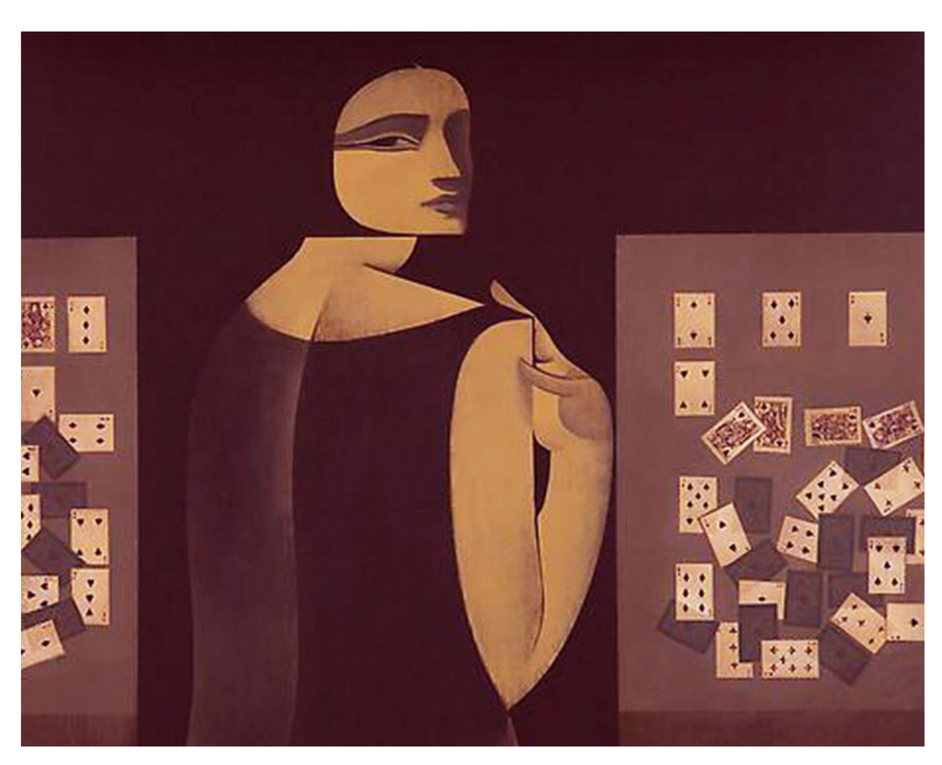
ربما أفتحُ عيوني للحظة
لأخطفَ لمحة من جمال الكون
ثم أغلقُها.

ولكن ماذا لو التمَّ حولي أحبائي
وهمسوا في أذني
واحداً واحداً؟
عندذاك حتماً سأصحو.


تخطيط للفنان صفوان داحول

نظرية الغياب

الفرض: أنا متوترة وأنت كذلك
لا نلتقي ولا نفترق
المطلوب اثباته: نلتقي في الغياب
البرهان: بما أن التوتر يحول الإنسان الى
قوس
أذن نحن قوسان
لا يلتقيان ولا يفترقان (بالفرض)
أذن نحن متوازيان
اذا كان هناك متوازيان قطعهما قاطع
(التوتر)
فان زواياهما المتبادلة متساوية (نظرية)
اذن نحن متطابقان (لأن الأشكال تتطابق
أذا تساوت زواياها)
ونشكلُ معاً دائرة (مجموع قوسين
متطابقين يساوي دائرة)
أذن نحن نلتقي في الغياب (من خواص
الدائرة انها مجموعة نقاط متجاورة ويمكن
اعتبار كل واحدة منها نقطة تماس).


لوحة للفنان صفوان داحول

الغجرية

لا خريطةَ للغجريةِ،
فقط أغنيات للأمكنة التي تعبرُها
وتنسى.

في سرِّها ترنّمُ الغجريةُ،
بعضُ الكلماتِ لاتأتيها
فتستعيرُ نبضَ الطرقاتِ
السريعةِ والبطيئة.

الطيورُ تفهمُ
وتجيبُ في سرِّها أيضاً.

هي لا تبالي كثيراً
بتحولات الليل والنهار
ولو يدهشُها
كيف يمرُّ بها القمرُ كلَّ مرةٍ
ويمضي

كأنهُ قطارٌ سيختفي بركّابهِ
ليتوقفَّ في محطتهِ الأخيرة
وحيداً.

الغجريةُ لا تنتظرُ أحداً.
التاريخُ دمٌ يابسٌ
في أحمر الشفاهِ
تضعهُ الآن

من أجل قتلِ اللحظةِ
أو تجميلِها قليلاً.

هي تعرفُ الوقتَ
من انحناءاتِ الوردِ،
من قربِ السماءِ أو بعدِها،
ومن اليباسِ في يديها.

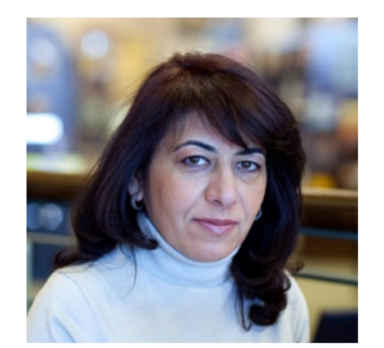
حينما تتعبُ الغجريةُ
من التجوالِ،
تجلسُ قليلاً في الظلِّ،
وبعودِها الصغير
ترسمُ على الأرض
وجهَ شخصٍ لا تعرفهُ


لوحة للفنان صفوان داحول

الشعر العمودي هو الخروج الحقيقي عن نهر الشعر العراقي

مصطلح "قصيدة النثر" لا معنى له ، فالمضاف في ذلك المصطلح لا يحتاج إلى مضاف إليه

الشعر العمودي هو الأقرب إلى القرآن إيقاعياً مما يجعله مألوفاً أكثر للأذن العربية


دنيا ميخائيل

صدرت لي عام ٢٠١٣ في نيويورك أنثلوجيا باللغة الإنكليزية فيها قراءات في خمسة عشر قصيدة عراقية مع مقدمة عن الشعر العراقي. هنا المقدمة باللغة العربية وهي بذرة بحث سأتوسع فيه وأنشره كتاباً ليكون في متناول المهتمين:

في أثناء قيامي بتحضير هذه الأنثلوجيا المصغرة، توصّلتُ إلى أمر مثير جدًا بخصوص الشعر العراقي. ولكن قبل أن أطرح اكتشافي الصغير هذا، أود أن أؤكد أن ما توصّلت إليه لا يتعلق بقصائد الأنثلوجيا الخمسة عشر فحسب ، وإنما بقصائد أخرى كثيرة قرأتها في محاولة جمع هذه المختارات الصغيرة . أن أنتقي خمسة عشر حبة من الرمل فقط من صحراء متلألئة لهي مهمّة مستحيلة تقريباً. في العراق إذا رميت حجراً فمن الأرجح أن يسقط على رأس شاعر!

في قصيدته « ليس سوى العراق " كتبَ محمود درويش بأنّ « الشعر يولد في العراق فكن عراقياً لتصبح شاعراً يا صاحبي " . ومنذ أربعينيات القرن العشرين عندما بدأت حركة الشعر الحر في العراق وامتدت تدريجيًا إلى دول عربية أخرى، ساد جدل، مازال قائماً لحد اليوم في العالم الأدبي العربي حول «شرعية أو «عدم شرعية « كسر أحكام الشعر الكلاسيكي المعروف بالعمودي. عروض الشعر العمودي جاء بها الخليل بن أحمد الفراهيدي في القرن الثامن ، إذ وضعَ الأوزان ستةَ عشر بحراً ليتبعها الشعراء من بعده. كل نمط إيقاعي من إيقاعاته- يُسمى بحر- يشمل أسطراً مشطورة نصفين وتنتهي بقافية. الشعر الحر استخدم القافية أيضاً ولكن السطر الشعري انفتحَ على مرونة إيقاعية أكبر ومن دون أن يُشطر إلى نصفين وكذلك تفاوتَ في الطول . قصيدة النثر العربية خرجت تماماً على تلك الأحكام الكلاسيكية. في مواجهتهم لاتهام القائلين بأن "هذا ليس شعراً" دافع شعراء قصيدة النثر عنها بقولهم أنّها تحتوي على «إيقاع داخلي."

ما اكتشفتهُ في الشعر العراقي الحديث هو أنه في الواقع استمرار طبيعي للشعر السومري، وأن الشعر العمودي هو الخروج الحقيقي عن نهر الشعر العراقي. مصطلح "قصيدة النثر" لا معنى له ، فالمضاف في ذلك المصطلح لا يحتاج إلى مضاف إليه. تشكّل كلماتُ سومر في جنوب العراق أولى صرخاتنا الشعرية، محفورة بخط مسماري على ألواح طينية، أسطرها قصيدة نثرية طويلة بدون قافية ولكن بها « إيقاع داخلي" تستخدم تلك النصوص الأولى تقنية السرد ولكن تكرار الأسطر وتكثيف الصور يمنحها غنائية لا يخطئها الدارس. معظم مقاطعها السردية متشظية ولو من المستحيل معرفة فيما إذا كان ذلك مقصوداً أم أنه حدثَ بسبب فقدان بعض الألواح أو تلفها. مجازات الشعر السومري تظهر تلقائياً من الصور البدائية والرموز المستخدمة لنقل الأفكار المعقّدة. لكن فقدت اللغة بعضاً من حيويتها المجازية الأصلية حين تطورت إلى الأكدية واللغات السامية الأخرى. ولم يتم إعادة اكتشاف كتابات سومر حتى منتصف القرن التاسع عشر.

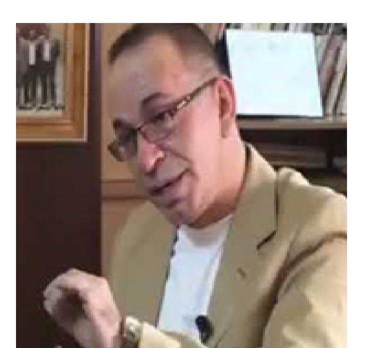
تظهر ملامح الشعر السومري في الحامض النووي DNA للشعر العراقي الحديث والمُعاصر.

وكانت الأساطير والرموز التي استخدمها الشعراء الرواد (بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي مثالاً) من مؤشرات الحداثة. الشعراء العراقيون الذين شهدوا الحروب والمجازر تلو الأخرى رثوا خراب بلادهم وتضرعوا أحياناً بعبارة "يا عراق." كتابة المراثي لخرائب المدن كانت شائعة جدًا في الشعر السومري. على سبيل المثال، النص في "مرثية خرائب أور» يخاطب المكان من دون تسميته أحياناً (يا مدينتي، يا بيتي) وفي أحيان أخرى يسمي المكان باسمه (يا نيبور، يا إسن، يا أريدو.) تتكون "المرثية" من أحدى عشرة قصيدة غنائية ومجموعها ٤٣٦ سطراً. القصيدة الخامسة والسادسة تصف تدمير أور "كعاصفة مدمّرة." وإذا تقصينا ذاكرتنا الجمعية سنستدعي بأن الحكومة الأمريكية أطلقت تسمية "عاصفة الصحراء" على حرب الخليج. كلا الاستخدامين لكلمة "العاصفة" جاء مجازاً فالحرب هي السبب الحقيقي للدمار في كلتا الحالتين. القصيدة الحادية عشرة صلاة لإينانا من أجل إعادة السومريين إلى موطنهم أور.

الإحساس بتهديد أشكال الشعر الحديث كان أسهل من إعادة الميت إلى الحياة. من ناحية أخرى، ساهمت الثقافة الشفاهية للمجتمع العربي في شعبية الشعر العمودي الذي انتشر بوساطة الإلقاء وليس القراءة. كان الشعراء أغلبهم أمين، وقد ساعدتهم أوزان الشعر في حفظ القصائد، كما تزخر بعض القصائد العمودية بإيقاعات ماهرة وصور قوية بحيث أنها حينما تُنشَد أو تُغنّى، تجعل رؤوس المستمعين تتمايل طرباً. ساهمت إسطورة الغناء أم كلثوم وشعراء جيلها في شعبية تلك القصائدالكلاسيكية. إضافة إلى ذلك، الشعر العمودي هو الأقرب إلى القرآن إيقاعياً مما يجعله مألوفاً أكثر للأذن العربية. لم تكن شفرات الشعر السومري مألوفة للعراقيين المعاصرين حتى بعد أن أصبحت قابلة للقراءة. ربما كان تأثّر رواد شعرنا الجديد بالشعر الأمريكي والغربي أكبر من تأثرهم بالشعر السومري، لكن ثمارهم لها من دون شك طعم الشجرة السومرية.

بوحُ النسوية

«الغريبةُ بتائِها المربوطة» نموذجاً



علي سعدون*

تبدأ عتبات دنيا ميخائيل في مجموعتها (الغريبة بتائها المربوطة)(1) باختزال توصيف الانوثة أو الهالة النسوية بصفتين لفظيتين "الانثى بوصفها حكاية، وبوصفها أمنية" مقارنة بمنطقة الذكورة اللّفظية التي تخص "الحلم والتاريخ"، ثم تأتي "الشروحات الشعرية" اذا جاز التعبير، تأكيداً على ذلك الفصل الذي تبثه الشاعرة منذ الاسطر الاولى لمجموعتها، ما يعني اننا امام محرِّضات تجري على وفق فكرة النسوية في القراءة. مثلما هي من جانب آخر تعضلات القهر الابوي التي يُراد لها ان تكون شاخصة منذ المطلع. هل يأتي ذلك خارج انساق الوعي النسوي الذي تريد له دنيا ميخائيل ان يكون قارّا وراسخا؟ بالتأكيد لا. لأن مثل هذه الانعطافة الفكرية والثقافية في الاجراء الشعري، لا تأتي من خلال التداعي الشخصي في كتابة النص فحسب، انما تندلق على وفق مجسّات القلق الذي يحرض على مثل هذه الكتابة.، النسوية اذن فكرة وسلوكا وتطلعات، لا شعارات تبثها المرأة وكفى. فمالذي يحرِّضنا هنا على اقحام فكرة النسوية في مجموعة شعرية تخوض في هموم وتطلعات لا تتوقف عند هاجس النسوية، انما تعبره الى افق الأنسنة ووجعها المُر الممتد الى مساحات شاسعة من الخيبة والخذلان والمقاومة والهزيمة، ومِن ثم الى الاسترخاء والتسليم أمام سطوة المستبد الذي يجيء مرة على شكل تحولات سياسية واحيانا على شكل نكوص ديني وطائفي، ثم يعقبهما تحوّل في الجسد والروح بسبب من استبدال الامكنة، إذ لا تتيح الامكنة بطبيعتها أسئلة عامة، انما يأخذ المكان شكل أسئلته وجوهرها استنادا لتفاصيله ووجوده، إذ ما جدوى الاسئلة عندما تخوض في الحلم دون مسوّغ من القطيعة مع الذات؟. ما جدوى ان تكون الاسئلة فاترة بسبب من البون الشاسع بينها وبين تطلعات المكان نفسه؟، سواء كان هذا المكان اطاراً للنسوية أم خاضعا لسلطة القهر أو متجاوزا لها إذا لم يكن متناغما في جوهره مع المعطيات التي تتحول الاسئلة من خلالها الى شعر بطبيعة الحال : "قالت : انا من ستوكهولم / مدينة بلا حروب منذ مئتي سنة./ اجبت: وانا من بغداد / مدينة نسميها دار السلام / ولو سكنتها الحرب منذ مئتي سنة"ص26

ما أعنيه ان ثمة تنوعاً في تداول موضوعة الأنسنة وهي غير منغلقة على فكرة النسوية، لكنني اعتقد جازما ان محرِّضات النسوية، كان مبعثها عتبة العنوان الرئيس للمجموعة : "الغريبة بتائها المربوطة" وهي تهيء ذهن القارئ الى نوع من الجنوسة المبرّرة في عدد كبير من هذه النصوص، العنوان كان محفزا ومستبداً بفكرة النسوية التي مهّدت لها الاسطر الاولى بتقسيم لفظي يحيل الى جدلية "انثى وفحل" حتى وإن جاء مقتضبا وسريعاً. النسوية عند دنيا ميخائيل استثمرت عتبة العنوان لتقديم نفسها بنفسها، دون ان تجعلنا ننتظر المتن لتبرير مثل ذلك الجهد بالغ الحساسية، لا يجري ذلك من باب التمهيد وحده في فضح فكرة بنية النصوص، انما ثمة ثغرة للتأويل يفتحها العنوان على حين غرة. مباغتة تجتر نوع الخطاب القادم لميخائيل في تائها المربوطة، وهو بمثابة العزل البايلوجي الذي يريد لنفسه أن يحدِّد المسافة منذ البداية، بين ذكورتنا الخطابية المعروفة وبين الانوثة التي تناهض ذلك الخطاب لتفصح عن قوة حضورها المقموع والمستلب.

العنوان وحده مَنْ تكفّل بذلك الانفتاح على التأويل، وهو وحده من يزعم ان النسوية ستكون خطاطة رئيسة على القارئ ان يصغي اليها، فالعنوان ينتقل هنا من وظيفته العادية المعروفة كـ"عامل تفسير مهمته وضع المعنى أمام القارئ الى مشروع للتأويل"(2) العنوان في الغريبة بتائها المربوطة، لحظة انزياح للوعي بمتطلبات النصوص ونزوعها الى منطقة للتفكر بوجودها وفاعليتها الشعرية القادمة. وهو جزء لا يتجزأ من منظومة الوعي الشعري الذي تمتلكه دنيا ميخائيل في حفرياتها بلغة تتناغم وطبيعة السؤال الوجودي : "يسكنني ايقاعُ اغنية منسية / من زمن اليدين اللتين ربطتا شريط حذائي/ وودعتاني الى المدرسة". ص82 وهو ما يشير على وجه الدقة، الى الاغتراب الوجودي الذي يترسّب في قاع الذاكرة، وقد تضمن العنوان هذه الدلالة كواحدة من عوامل الارتباط بمفهوم الغربة كصفة للأنثى "الغريبة" في معظم نصوص هذه المجموعة.. اغتراب يفصح عن اهمية رفد الرؤية النسوية بنوع من الفرادة في تفكيك مقصديات الفقد واللوعة والذوبان في تاريخ محنتها الوجودية.. إذ سيفتتح هذا المؤشر الدلالي افق النصوص الشعرية الى ما يمكن تسميته بفاعلية الاغتراب الذي اشار اليه "هيجل" في فلسفته المثالية وكارل ماركس وايرك فروم وغيرهم في مناسبات قد تختلف في المعنى لكنها تشترك بحميمية الفقدان ونتائجه الكارثية على المستوى النفسي والاجتماعي.. وقد حفلت المجموعة بعبارات من قبيل هذا المثال، تشير بما لا يقبل اللّبس الى أهمية ارتباط المتن بعتبته الاولى.، حيث النسوية والتأنيث شاخصان في بناء النص ومعماره الذي لا يريد ان يصطنع فكرة النسوية بقدر تبنيه لها برؤية اصيلة ذات هموم حقيقية لا مفتعلة تبدأ من التوصيف ولا تنتهي عند تخوم التداعي والمونولوج.

ففي السرديات على سبيل المثال تشترط طروحات ما بعد الحداثة، التخلص من افق التداعيات النفسية والباطنية ليحل محلها افق الوقائع بنوع من التقريرية. لكن الشعر على وجه الخصوص سيتشبث بتلك التداعيات النفسية والباطنية بسبب من ميله التاريخي للغنوصية، لاوجود لشعرية باذخة وجاذبة إلاّ بوجود ذلك التداعي الباطني الذي يحفر عميقا في المكان والطبيعة وارواح شخوص النص، سواء كانوا افراد ام جماعات، يحدث ذلك عندما تفصح القصيدة عن غموض ارواحهم التي تتنفس في النص، تحيا وتموت، ثم تحيا في مشهديات النص الشعري.، ولادات تتبعها ولادات اخرى، الامر الذي يفسر لنا معنى ان تكون القصيدة كشفا عن الميتا لغة، لا اللغة وحدها. وهذا ما اعتمدته دنيا ميخائيل في تكثيفها لمجموعة من الخطابات التي تتنقل بين اليوميات التي تخص المغتربين ومناجاتهم اليومية الملتاعة، وبين ان يكون المرء ابن الطبيعة المتنقلة التي لا حدود لها سواء انطلقت من فكرة الغربة أو انطلقت من سواها.. يحدث ان تجد في نصوص "ميخائيل" اكثر من فسحة لإضاءة تلك الجوانيات المعقّدة التي تنتهي برواية الحكيم والعارف، المهزوم والمنتصر على حد سواء. حتى وان كانت الخيبة على وجه التحديد، هي الرسالة التي يكتبها المغتربون : "ماتت وتغير الوقت لدى احبّائها/ ولكن ساعتها ما تزال تشتغل" ص70/ "اردتُ ان اكتبَ ملحمة عن المعاناة / ولكني حين وجدت خصلةً من شعرها / بين انقاض بيتها الطيني/ رأيتُ ملحمتي مكتوبةً هناك" ص69 / "المرأة الواقفة في الساحة العامة/ مصنوعة من البرونز/ ليست للبيع" ص68 وما يكتبه المغتربون هنا هو الحياة الناقصة التي لن تكتمل الا بوجود فاعلية الانثى وهي شرط وجود المعنى في الحياة.، ذلك ان غياب المعنى احد أهم ركائز الاغتراب بحسب الفلسفة المثالية.، سواء عملت فيه النسوية على محاولة ازاحة الفحولة في الخطاب الشعري أم لم تحاول، ففي كلا الحالين هناك مناهضة لافتة تريد للمرأة ان تتصدر المشهد اسوة بنقيضها.

ان واحدة من العلامات الدالة على أنسنة خطاب دنيا ميخائيل، انها تحتفي بالأنوثة من خلال فكرة النسوية ومناهضتها للقهر، لكنها – وعلى سبيل الأنسنة – لا تناهض الفحولة بطريقة الانتقاص

من القيمة الذكورية او مهاجمتها كإجراء تتخذه الكتابات النسوية في معظمها. الشاعرة تعمد الى نسيان الذكورة او تجاهلها في اكثر من موضع من المجموعة، ذلك النسيان الذي يدور في فلك المواربة أو الاضمار دون أن يحضر بصورة لفظية وظاهرية في النصوص. فالأبوة على سبيل المثال تكاد تكون غائبة بمفهومها الحميمي بعد حضور هائل للأمومة في النصوص وبطريقة طاغية وواعية وبنزعة فلسفية لافتة في معظم الاحيان.، وهو دليل آخر على مقصديات النسوية وعلوها في النصوص، الامر ذاته سيمر من خلال حركية الحضور والغياب بين الفحولة والانوثة على نحو لافت. يجري ذلك – على سبيل المثال - في نصها الطويل (ألواح) بتبويب متسلسل على عدد من النصوص القصيرة : "هو يشاهد التلفزيون، وهي تمسك رواية/ على غلاف الرواية / رجل يشاهد التلفزيون وامرأة تمسك رواية"ص45 كذلكِ في لوح اخر : "لم يكن مع الازواج الذين ضاعوا او عُثِرَ عليهم / لم يأتِ مع أسرى الحرب/ ولا مع الطائَرة الورقية التي نَقلتْها في الحلم الى مكان اخر/ وهي تقف امام الكاميرا/ لتُلصق ابتسامتُها في جواز السفر"ص46 إذ يتضح ان المواربة كانت ذكورية.

وثمة حضور لافت وقوي للمرأة بوصفها اكثر عمقا وتوهجا، ففي المجتزأ الاول من النص، تتلاشى اهمية الرجل بوصفه استهلاكيا وعاديا وهو منشغل بالعادي والسطحي، في حين تنشغل هي وحدها بالرواية – دليل العمق ودليل الوعي وبرهان الانشغال بالمحنة -، الامر ذاته سيتكرر عندما يغيب هو ويتلاشى حضوره بعد انتظارات طويلة، وتحضر ابتسامتُها امام الكاميرا لتطبع لعبة الحضور والغياب بمواربته "هو" وسطوعها "هي". يجري ذلك على الرغم من ان الغياب سيأخذ شكلاً من اشكال اللّوعة والخراب والفقد. اضافة الى ارتباط هذه الالواح جميعا برؤية تاريخية تحيل الى الحزن السومري القديم بمعنى من المعاني. الامر الذي يمكننا من خلاله تأويل المعنى النسوي الى نوع من الاستلاب الذي تناهضه النسوية وتحفر عميقا في سماته وملامحه منذ فجر التاريخ.

بقي ان نقول ان مجموعة دنيا ميخائيل "الغريبة بتائها المربوطة" قد حفلت بنصوص شعرية استفادت كثيرا من تقانة السرد في قصيدة النثر، مثلما حفلت بتوهج العبارة الشعرية التي كتبت بوعي شعري حاذق وبمهارة عالية.. هذه المقاربة المبتسرة، تريد ان تقول ان النسوية عند ميخائيل تسطع بجدليات الهوية والقهر والاستلاب على الرغم من أنسنة الخطاب المناهض والذي يجئ هنا بطريقة عذبة ومتخمة بالانزياح والتفكر في تأثيث العبارة الشعرية بدلالات تضيف للقارئ الكثير من اشارات الوعي المتجدد الذي يتصاعد اواره في موضوعة النسوية كلما اصطدمنا بنص الانثى وبوحها الذي يشي بحساسية شعرية على درجة عالية من الاهمية والعمق والجمال.

* ناقد وشاعر

هوامش : -

1. الغريبة بتائها المربوطة، شعر، دنيا ميخائيل، دار الرافدين، بيروت – لبنان، 2019

2. شعرية الدال في بنية استهلال السرد العربي، الطاهر روابنية، ملتقى السيمياء والنص الادبي، منشورات جامعة باجي مختار عنابة ، الجزائر ، ط1 ، 1995 ص141.

تذكارات



دنيا ميخائيل



مع الشاعرة الامريكية جين هيرشفيلد

مع الشاعرة مي مظفر



مع الشاعرة الامريكية من السكان الاصليين جوي هوجو



مع علي الشوك



مع الشاعرالبولندي آدم زاكاوسكي



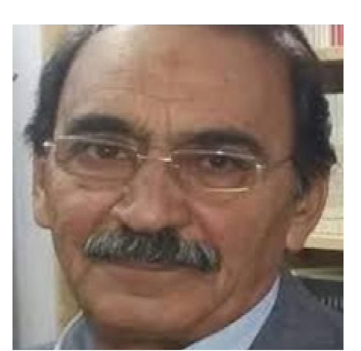

دنيا ميخائيل



مع أدونيس

شعرية التوثيق

في «في سوق السبايا»



عبد علي حسن*

يلاحظ المتتبع لمنجز المشهد السردي العراقي رواية / قصة بعد 2003 بروز ظاهرة بالإمكان عدها واحدة من مظاهر وسمات السرد العراقي المعاصر وهي اعتماد الوقائع والأحداث الحقيقية التي جرت على أرض الواقع العراقي ، ومحاولة تداخلها مع المفترض والمتخيل بغية اكتساب النص فنيته الأدبية من جانب وتأكيد محايثة مجريات الواقع من جانب آخر ، ولعل وراء ذلك هو الطبيعة الغرائبية لتلك الوقائع وتجاوزها لأية مخيلة روائية أو قصصية وامتلاك السرديين لحرية وفسحة واسعة للتعبير عن تلك الوقائع وتضمين المنجز السردي وجهة نظر المؤلف بعيدا عن التابوهات التي كانت تعترض العملية الإبداعية قبل ذلك التأريخ ، لذا فقد تحقق لهذا المنجز هدفا اساسيا تمثل في مد جسور الثقة مع المتلقي الذي وجد في هذا المنجز مايعكس ويعبر عن هواجسه تجاه مايحصل في واقعه الذي يعيشه يوميا ، فضلا عن دخول العديد من المنجزات السردية الى البنية الاجتماعية التي سبقت هذا التأريخ لتكشف عن خفايا مجريات الواقع لما قبل 2003 للمتلقي الذي عاشه أيضا وتحمل تبعات النظام الشمولي وأثره في تخريب الشخصية الجمعية للفرد العراقي ، على أن طريقة تناول وتداخل تلك الوقائع في المنجز السردي قد اتخذ اشكالا وأساليبا مختلفة بإختلاف قدرة وقابلية المؤلفين ومرجعياتهم الفكرية والجمالية ، وقد اشرت في مناسبة سابقة الى ان هذا التوجه قد اسفر عن ظهور (الرواية الإفصاحية) التي تتكون من نصين الأول افتراضي (شخصيات أحداث) والثاني واقعي حقيقي راكز في الذاكرة الجمعية للمتلقي .

وفي نفس الاتجاه الآنف الذكر يقع كتاب الشاعرة العراقية دنيا ميخائيل (في سوق السبايا) * ، اذ أن الغلاف بمايتضمنه من علامات لغوية وبصرية سيكون دالة تبث جملة من المعطيات ، اولها وضع اسم الكاتبة بشكل يشير الى وجود الكاتبة في سوق السبايا ، فمن الممكن قراءة العنوان وكما تشكل على سطح الغلاف الاول (دنيا ميخائيل في سوق السبايا) ومدلول هذه العلامة يؤكد حضور الكاتبة في هذا السوق ، الا ان هذا الحضور كان عبر وسائط ومن خلال الايزيديات اللواتي تم اسرهن وبيعهن في اسواق السبايا في مدينة الرقة السورية من قبل التنظيم الإرهابي (داعش) وهروبهن من التنظيم وعودتهن الى المناطق المسيطر عليها من قبل الجيش العراقي ، كما ان تشكيلة اجساد النساء الملتحفات بالعباءة السوداء وعلامة التسويق الدولية المثبتة على الغلاف كل ذلك يكون علامات دالة على ماسيكون عليه المتن الحكائي ، وبما أن الكتاب لم يعلن عن هويته الإجناسية وكذلك المتن فإننا سنعده نصا تنافذيا اسهمت في تخليقة مجموعة من البنى المكونة الشعرية /الوثيقة/ التسجيلات الصوتية / الصور الفوتوغرافية ، فضلا عن البنية السردية كبنية مهيمنة تكفلت بتحقيق مهمة الكتاب ، وهدفه



وكما أشارت اليه الكاتبة في الصفحات الأولى منه(هل يمكنني ان اساعد بأي شكل من الأشكال؟ اشعر بالعار ألا افعل شيئا .

__ أحسن مساعدة تقدميها لنا هي أن تكتبي عن معاناتنا ....النص22) وفي الوقت الذي كان فيه طلب عبد الله من الكاتبة نقل معاناة الناجيات فإنه كان ايضا هدفها في توثيق ماجرى للنساء الناجيات وفضح الممارسات اللاانسانية واللاخلقية واللادينية للتنظيم الارهابي ، اذن اريد لهذا الكتاب ان يكون وثيقة ادانة دولية لموجهات تنظيم (داعش) بوصفه منظمة لا انسانية وتعبث بحياة الآخرين من الأديان الأخرى والطوائف المخالفة لهم عبر وسائل الازدراء والانتهاك لأبسط الحقوق الانسانية وخاصة للنساء اللواتي تم اعتبارهن سبايا كما حصل للنساء الايزيديات اللواتي تم اسرهن من سنجار العراقية ، الا ان هذه (الوثيقة) ستقدمها الكاتبة بعدها خطابا آخرا يتجاوز الشكل المنظور والمسرود عن هؤلاء النسوة الى استبطان السبي الآخر المتخفي خلف السبي الأول ونتيجة له وهو معاناة مابعد السبي وأثره النفسي والعائلي والاجتماعي على حياة النسوة والأطفال مابعد نجاتهن والتحاقهن بالوضع الطبيعي لهن في مخيمات الناجيات وبين النسبج الاجتماعي في مدنهن وقراهن ، واذا أخذنا بعين الاعتبار جنس الكاتبة والشخصيات المكونة لمتن الكتاب والقضية التي يطرحها فإننا سنكون ازاء كتابة نسوية خالصة تراعي المنظومة الداخلية للمرأة ووضعها النفسي والاجتماعي والاقتراب جيدا من معاناتها الداخلية والخارجية ، وقد تمكنت الكاتبة من ذلك عبر امتلاكها امكانية النفاذ الى كل ذلك بلغة شعرية تكشف العوالم الداخلية للناجيات لحالة السبي ومابعده . اذ أن هناك وضعا استثنائيا كانت تعيشه الناجيات من قبضة داعش وقد تبدى ذلك الوضع في أثر فعل الاغتصاب والمعاملة الدونية للسبايا النفسي والشك في امكانية اندماجهن في النسيج الإجتماعي لطائفتهن على الرغم من إصدار فتوى من قبل الزعيم الروحي للإزيدية بعد ماتعرضت له النسوة من اغتصاب انما هو خارج عن ارادتهن وضرورة القبول بهن مجددا في المجتمع ، الا ان المعاناة النفسية قد فعلت فعلها ليس عند النساء وحسب وانما عند الرجال أيضا ،مع الإقرار بأن ماحصل من الممكن عده حالة عامة لم تنج منها امراة ازيدية او اية امرأة من الأديان الأخرى الغير مسلمة ، ولتعميق الإحساس بفداحة الخراب النفسي والجسدي للناجيات وللتعبيرعن جوهر الانتهاك اللاانساني الذي تعرضت له النسوة فإن الكاتبة لجأت الى اعادة انتاج أحاديث الناجيات سواء التي وصلت اليها عبر التسجيل او المكالمات المباشرة أو اللقاء بالطبيبة النفسانية التي تشرف على معالجة النسوة وإعادة تأهيلهن بالتعاون مع المشرفين على معسكر الناجيات ، وبلغة شعرية ضمنتها مقاطعا شعرية من تأليفها من الممكن اعتبارها تعليقا او موقفا من مجريات ماحصل والذي تضمنته تلك الأحاديث والتسجيلات التي كان عبد الله -- الذي قام بانقاذ العديد من النساء والاطفال وتهريبهن الى دهوك او سنجار بعد تحريرها من داعش-- الوسيط المترجم من اللغة الكردية الى العربية وبالعكس ، لذلك فإن صوت الكاتبة كان هو الحاضر تعليقا ورواية وتأليفا شعريا وموقفا مما اسبغ على الكتاب صفة المونوفونية ، لأن اعادة صياغة الوثائق كما ارادت الكاتبة قد أبعد وجود الصفة البوليفينية / تعددية الأصوات على الرغم من وجود شخصيات عديدة في متن الكتاب الا انها كانت تتكلم بصوت الكاتبة الواحد .

لقد تمكن المستوى الشعري للغة من نقل الوثائق/ تسجيلات/ مكالمات/حوارات/ صور فوتوغرافية من مستواها الإخباري/الاستهلاكي الى مستوى ايحائي لعبت فيه الإنزياحات دورا كبيرا لرفع قضية السبايا وبيعهن في اوائل الألفية الثالثة الى مستوى انساني ينظر اليها-- القضية -- من داخل جوهر الذات الأنسانية وعرضها على المجتمع البشري ليشهد على واحدة من ابشع جرائم العصر، لذا فإن ماقدمته الشاعرة دنيا ميخائيل بعدها ساردة وشاعرة ومؤلفة هو سيرة ذاتية موضوعية بشكل مغاير حاز الكثير من التميز والتفرد محققة بذلك نمطا فيه الكثير من التحديث عبر شعرنة الوثائق .

*** ناقد**

****منشورات المتوسط /مدينة ميلانو ، ايطاليا / ط1 / 2017 . دنيا ميخائيل / في سوق السبايا / ***

مقتطفات من حوارات

"الشعر ليس دواء ليشفي، إنما هو أشعة إيكس تتيح لنا أن نرى الجرح ونشخّصه. نلجأ إلى الشعر لأننا نحتاج أن نكون وحيدين ومع الآخرين في الوقت نفسه."

حاورتها إذاعة NPR الأمريكية. July 6, 2007

"كتبتُ قصائدي باللغة العربية أولاً ثم بالانكليزية. لا أسمّي ذلك "ترجمة" وإنما "كتابة ثانية." ذلك لأني لم أكن أمينة تماماً للنص الأصلي فأنا كاتبة النص ولي الحرية في طريقة كتابته باللغة الثانية. من ناحية أخرى، اللغة الثانية جعلتني أتحسس لغتي الأولى بشكل أفضل لأني أفكر فيها بإمعان عندما أحاول نقلها إلى حياتها الثانية. إذن أحاول أن أمنح النص حياتين ترتبط إحداهما بالأخرى من دون أن تنسخها. وبذلك تعكس كتابتي المنفى بثنائيته وما فيه من فرصة ومجازفة. الكيانان المتشكلان يتمتعان بشيء من الدمقراطية إذ يتحاوران وينموان معاً بما يُغني أحدهما الآخر مثل محبَين حقيقيين."

حاورتها هند سعيد، Arab Quaterly Review، July 8, 2019

"لا أعرف بالضبط كيف ومتى عثرت على الشعر ولكن أتذكر بأني التقيتهُ لأول مرة فوق سطح منزلنا في بغداد، حيث كنا ننام وكانت جدتي تعيش معنا وهي امرأة حكيمة جداً، فكانت تحكي لي القصص الفلكلورية وقصص الحيوانات وتلخص لي العبر والدروس. لم يكن عندنا أي كتاب في البيت في ذلك الوقت لذلك قمتُ- وأنا في السادسة أو السابعة من عمري – بتأليف ذلك الكتاب المكوّن من تلك الحكايات، ولكن بإسلوبي ورسوماتي. ومرة أخرى، بعد ذلك بأربع أو خمس سنوات، كنتُ مع الشعر مرة أخرى، فوق ظهر سفينة على نهر دجلة مع أقاربي. كتبتُ أول قصيدة لي وكانت عن موجات البحر، كيف تصل موجة إلى النهاية عندما تبدأ واحدة أخرى أو شيئاً من هذا القبيل، وحين أعطيتُ القصيدة لابن عمتي، عملَ منها زورقاً ورقياً ورماها في النهر. استمتعنا بالنظر إلى القصيدة – الزورق وهي تتأرجح في النهر وتبتعد. "

حاورها الصادق الرضي، القدس العربي، August 10, 2017

"تحت الطبقة(البَصَلية) الكبيرة من الشعر الحماسي،هناك طبقة من الشعر الغنائي غير الحماسي، وتحتها طبقة من الشعر اليومي مثلاً، وتحتها طبقة من الشعر السردي مثلا، وبعد عدة طبقات أخرى، هناك طبقة صغيرة من ذوي النبرة الخافتة، وأنا منها."

January 13, 2017 حوار منة الله الأبيض

– محمد فايز جاد، بوابة الأهرام،

"إحدى آفات الشعر، برأيي، تناوله للقضايا السياسية بشكل غير شخصي. يسمونها "قضايا كبيرة" ولكن لا توجد قضايا كبيرة ولا صغيرة في الشعر. لا يوجد في الشعر سوى الشعر. الشاعرة الأولى في التاريخ (أنخيدوانا) كان لقبها "حارسة اللهب" وأنا أعتقد بأن مهمتي كشاعرة لا تختلف كثيراً عن مهمة أنخيدوانا القديمة تلك نفسها: حارسة اللهب."

حاورتها كاثي لين شي، September 15, 2017 ,,New Directions' Cantos

-"استعمال الموروث، أي موروث، لا يتنافى مع الحداثة. حاولتُ استدعاء الروح السومرية برسومات مع قصائد قصيرة جداً. عدم معرفتي بالرسم عامل مساعد لأن الأفضل أن تكون هكذا رسومات فطرية. وأكثر شيء يستهويني في الألواح السومرية القديمة هو انها شعرية بالضرورة لأنها تستعمل الرمز والصورة للتعبير عن أفكار بسيطة أو معقدة، اضافة إلى مزجها بين السرد والغنائية بشكل حر وأكثر حداثة من كل أو أغلب ما تلاها."

May 6, 2015 حوار الصباح الجديد،

"نصيحتي للمبتديء في الكتابة: إذا كنت تستطيع المضي بحياتك من دون كتابة فلماذا عناء الكتابة؟ إذا لم يكن بمقدورك المضي بحياتك من دون كتابة فلمَ لا تكتب؟"

حاورها رولاند غرانت، September 19, 2017 ,Parkview

"أول تكريم حصلتُ عليه كان في مدرستي الثانوية في بغداد إذ منحتني مسؤولة المكتبة لقب "أحسن قارئة" وكانت الجائزة بطاقة يدوية زينتها هي بكلماتها مع وردة مثبّتة عليها بدبوس. كانت صديقاتي الطالبات تناديني ب "الشاعرة" لأني كنتُ أهدي إليهن في أعياد ميلادهن قصائد قصيرة."

حاورتها جيني فاناسكو، July 22, 201,Guernica

"الشعر مؤثر وعديم الجدوى في الوقت نفسه، مثل أثر الفراشة... ليس هناك قصيدة كاملة، ولذلك نحن نستمر في الكتابة، لأننا نريد أن نكمل شيئاً ما، لا يكتمل ولا ينبغي أن يكتمل."

حاورها براين سبيرس، August 27, 2019, The Rumpus

سيرة

دنيا ميخائيل شاعرة عراقية (من مواليد الكرادة، بغداد، ١٩٦٥) تقيم في أميركا. تخرجتْ من جامعة بغداد (بكالوريوس أدب انكليزي) وأكملت دراستها العليا في جامعة وين ستيت حيث حصلتْ على الماجستير في الآداب الشرقية، وهي تعمل حالياً أستاذة للغة العربية وآدابها في جامعة أوكلاند في ولاية مشيكان. صدر لها تسعة كتب بالعربية وتُرجمت بعضها إلى اللغات الانجليزية والايطالية والبولندية والفرنسية والهندية والصينية اضافة الى مختارات بلغات أخرى.

الكتب

- وشْم الطائر، دار الرافدين، ٢٠٢٠
- الغريبة بتائها المربوطة، دار الرافدين، ٢٠١٩
- في سوق السبايا، منشورات المتوسط، ٢٠١٧
- الليالي العراقية، دار ميزوبوتاميا، بغداد، 2013
- يوميات موجة خارج البحر ، طبعة ثنائية بالعربية والانجليزية، نيو دايركشن، نيويورك، 2009 الطبعة الأولى، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1995
- الحرب تعمل بجد، النسخة الانجليزية، نيو دايركشن، نيويورك، 2005 طبعة ثانية، دار كاركانيت، لندن، 2006 النسخة العربية، دار المدى، دمشق، 2000 ، طبعة ثانية، الغاوون، 2011
- على وشك الموسيقى، دار نقوش عربية، تونس، 1997
- مزامير الغياب، دار الأديب البغدادية، بغداد، 1993
- نزيف البحر، مطبعة عشتار، بغداد، 1987

الجوائز

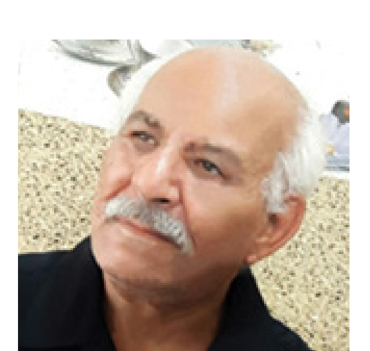
- جائزة كوكنهايم 2018, Guggenheim
- جائزة كريسكي للآداب والفنون 2013 Kresge,
- جائزة الكتاب العربي الأمريكي، 2010
- جائزة PEN ، 2004
- القائمة القصيرة لجائزة غريفين Griffin العالمية للشعر، 2006
- جائزة الأمم المتحدة لحرية الكتابة، 2000



ميخائيل

«وشم الطائر»

وإعادة تعريف التاريخ المسكوت عنه



عباس عبد جاسم

يرتقي وعي الشاعرة دنيا ميخائيل في رواية « وشم الطائر» ** الى مصاف الكيفية في إعادة تعريف بنية مجتمعية (مهمشة – تابعة) مغمورة ومقهورة معزولة تماماً عن العالم كأهالي قرية «حليقي» شمال غرب العراق «قرية جبلية تأخذ الزوّار مئة سنة الى الوراء.» الرواية/ ص5 من جهة، وتقوم بتبئير حكاية هذه القرية كأساس للرواية، لتنفك الى حكايات متعدِّدة بأشكال دالة على: مَنْ يحكي؟ ومَن يروي؟ بصيغ يتقاطع فيها الزمان مع المكان والشخصيات مع الاحداث، من جهة أخرى.

لهذا فإن ما يعنينا أكثر، ليس الوقائع المروية، وانما الكيفية التي تُحكى بها الأحداث بأدوات ماوراء نصية.

وعلى الرغم من انتظام الترتيب الحكائي من حيث الوقائع التسجيلية الموثقة، فإن الزمن الخطي للحكاية يتعرّض إلى إنكسارات متدرِّجة أحيانا، وحادة أحيانا أخرى، لتنتج مفارقات زمنية ومكانية متعدِّدة بتعدُّد مستويات المتن الحكائي، مما تؤدي الى تفكيك المحكي برمته، ولكن دون الاطاحة بالمبنى الحكائي، ليس بسبب تقطيع الرواية الى حكايات متعدِّدة بعناوين مختلفة، وانما بسبب المناقلة السردية الناجمة عن تداعيات الذوات العابرة للزمان والمكان، وخاصة هناك: مَنْ يحكي، ومَن يروي أيضاً بين جدار وآخر.

إن إعادة تعريف المسكوت عنه من الهامش أو التابع الإيزيدي، وكيفية تمثيل ذاته في مواجهة إكراهات العبودية كعبودية الجسد واستعباده، تؤسِّس لكتابة جديدة، تقوم على تقويض مايسميه فرويد بـ « الحقد القضيبي » القائم على إستعباد الشهوات وإمتهان الجسد، ليس كأداة منتجة للمتعة فحسب، وانما كأداة منتجة للهيمنة أيضاً.

وبذا تسعى الرواية الى إعادة كتابة مرحلة من التاريخ المسكوت عنه بحساسية الاختلاف مع التاريخ الرسمي، وماتنطوي عليه من إيديولوجية مضمرة بالإكراه والتكفير والقهر الجنسي.

وينبني هذا التعريف على تصور يتكئ الى وعي روائي قائم على ان (الاسلاموية) قد حوّلت المرأة الى سلعة مشاعية « في سوق السبايا،» خاضعة لعقود وقتية للزواج أو الايجار أو التبادل التجاري بين الدواعش وغيرهم.

«وفي سوق السبايا»، الذي يُعنى بـ « سوق المتعة » ضمنا، تظهر النساء الإيزيديات كأجساد وليس كذوات في التداول السادوي، كما تجري في هذه السوق صفقات من السمسرة، فالهيمنة هنا عابرة للذكورية والعصبية البطريكية، باعتبارها «هيمنة مهيمن عليها» بتعبير بيار بورديو، كإيديولوجيا ما فوق دينية، تتحكم فيها دولة خرافية، لاتسعى الى تدمير النسق العقيدي للإيزيدية فحسب، بل وتشويه ماتبقى من الانساق العقيدية الأخرى.

إذن، ما تعليل «أسلمة الجسد» – (كجسد مستهلك) بالتداول الجنسي، وكأنه سلعة مرقمة كرقم (27) الذي يعود الى إمرأة متزوجة أصلا، أسمها هيلين بوصفها أهم الأعطاب الانسانية في الرواية، حيث تباع وتشترى في مزاد مفتوح مع مصائر نسائية أخرى مجهولة، ويمكن للمشتري أن يمنحها لآخر ضمن (عقد زواج) أو(عقد إيجار) أو إستبدالها متى شاء وفق أي مسوّغ من مسوّغات «الفتاوى الجهادية.»

ولكن لمن تعود ملكية «جسد المرأة » إن كانت مرتبطة بـ « عقد زواج شرعي» ؟

إن جسد المرأة هنا – جسد مدوّر، وكأنه جزء من نفاية مدوّرة: تأخذ حماماً، وستعقبه بالصلاة، ثم الاغتصاب!!

وبذا قامت الرواية بتفكيك الشفرات الخاصة لعقاب الجسد الإيزيدي بتداخل واع مع إكراهات الذات المقهورة بتبعية التابع؛ بما في ذلك تفكيك الايديولوجيا الطهرانية، التي تسعى الى قمع حرية الجسد وتحقيره، وكأن المرأة، وليست الإيزيدية فحسب، يمكن أن تصير دون علاقة بالجسد الآدمي.

لقد مهّدت الشاعرة دنيا ميخائيل لرواية «وشم الطائر» بكتاب أسمته في مهاد صريح ـ « في سوق السبايا» وهو كتابة أوتوبيوغرافية تتخطى «الريبورتاج الصحفي» لتشكل أبنية مركبة من السيرة والاعتراف والرواية والتحقيق الصحفي، وقد امتاحت الرواية من هذا الخزين ماكان يعتمل في القاع الاجتماعي من رواسب تحتانية بوصفها ترسبات مطموسة في قاع الذاكرة التاريخية، لترسم سير ومصير ما آلت إليه الإيزيدية من تبعية وعبودية وإكراهات.

لهذا تكمن شعرية « وشم الطائر» في كيفية إستخدام الملاحظة والمعاينة والتجربة – بوصفها أدوات ماوراء نصية في تفكيك شفرات (الهامش– التابع) في قرية «حليقي» الإيزيدية كنموذج لمجتمعات غير إسلامية، كانت وما تزال تتعرّض الى التهميش والتبعية والمحو وفق سياسة العوربة قديما والأسلمة حديثاً.

وبذا نحن بحاجة الى أن نؤسِّس لمفهوم جديد عابر للعرق والطبقة من خلال أهالي قرية «حليقي» باعتبارها بنية مجتمعية رمزانية دالة على مكوّنات أخرى، ذات كيانات مستقلة وكينونات مستقرة، خضعت لإكراهات دينية وإرغامات جنسية.

لهذا بدأت الرواية بـ «موجِّه قرائي» يسبق وقائع الرواية: « ليس من قبيل المصادفة توافق الرواية مع واقع ناس يعيشون في هذا الزمان» الرواية/ ص 4، لتمنح القارئ دلالات حافة من الواقع، وبذا جاءت الرواية، وكأنها رواية انثروبولوجية لسكان الجبل: طقوسهم، عاداتهم، تقاليدهم، وقبل ذلك: أساطيرهم الموازية لحيواتهم الاجتماعية.

ولكن أهم ما قدّمته الرواية عبر البحث الانثروبولوجي أنها أعادت تعريف جماعة الإيزيدية المغمورة، المقهورة – بجماليات واقعية ذات حيوات جديدة في زمن توقفت فيه حركة الحياة والناس والاشياء:

«حتى الساعة على الجدار – متوقفة عند الساعة العاشرة وعشر دقائق. عقرباها مثل يدين يتضّرعان لتغيير ما. والزمن عاطل » الرواية/ 29.

وعلى الرغم من بساطة أهالي قرية «حليقي» فإن كل كلمة في الرواية لها دلالة ما، وان كل لحظة منها موثقة بالزمان والمكان والشخصيات، لهذا لا تقوم بخلط الترتيب الزماني والمكاني للشخصيات والاحداث، وإنما تقوم على الترتيب الواقعي لها بوضوح من دون لبس أو غموض.

ولكل ذلك؛ فما «وشم الطائر» : أهو أسطورة أم بنية مؤسطرة؟

أخذوا من الأسيرات كل حاجاتهن بضمنها خواتم الزواج الذهبية، لكن خاتم هيلين لم يكن خاتماً، كان وشم طائر. الرواية/ ص 7 .

وقبل ذلك، عملت إمرأة عرّافة ذلك الوشم على بنصري هيلين وإلياس، وتنبأت لأحدهما أن تكون رحلته شاقة، لكنها كتمت ما تبقى من نبوءتها!!

ربما قصدت العرّافة «إلياس» في نبوءتها، وكيف أطاح السياف الداعشي برأسه أمام ولديه يحيى وياسر، غير ان ما قصدته العرّافة قد يوجِّه تأويلنا وجهة أخرى، لكنه لا يتحكم فيه، فـ «وشم الطائر» عتبة نصّية غير متعالية، ولها علاقة بـ «طائر القبج»:

إنه طائر جميل، ولكن «جماله نقمة عليه فلا ينعم بحريته طويلاً إذ ينتهي سجيناً في قفص.» الرواية / ص 41.

ومن طقوس أهالي حليقي أنهم لا يصيدون الطيور، ولا يأكلونها، وإنما يقيمون طقساً سنوياً يحرقون فيه أقفاصاً خالية، ويرقصون حول النار لإعتقادهم بأن ذلك الاحتفاء الذي يسمّونه «عيد الطيور» من شأنه أن يبعث تطميناً لطيور منطقتهم، كما ان حركة أهالي حليقي تتماهى مع حركة طيورهم فهم يتحرّكون معاً على هيئة جماعات مثل أسراب الطيور.» الرواية/ ص 42.

وتقول الاسطورة التي تختلط بالواقع:

«إذا أصابت الطائر طلقة صياد تراه يطير طيراناً عمودياً الى أعلى إرتفاع ممكن حتى ينزف آخر قطرة من دمه قبل أن يسقط كحجر، وعندما يصاب بجرح يتثنى من الألم بحركات يبدو بها وكأنه يرقص. أهالي حليقي يسمونها «رقصة الألم» ويقلدونها أحياناً على أنغام حزينة.» الرواية/ ص 42.

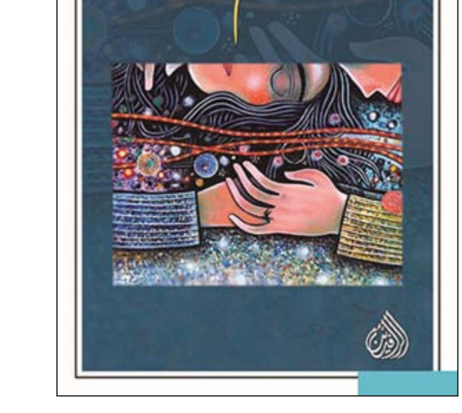
وتتخصّب رمزانية «وشم الطائر» بدلالة أخرى ترتبط بعلاقة الحب والزواج الاسطوري بين (خنسي وروشو)، وحين تنسى هيلين «الأغنية الاخيرة » لـ «رشو» يبتكر لها إلياس (أو في الحقيقة تبتكرها الكاتبة وتضعها على لسان إلياس) أغنية تنتهي هكذا:

هذا الصباح
سأتبع أغنية الطائر
أينما كانت
لأنها تأخذني إليك.

في معظم خطواتها، تبدو هيلين وكأنها تبحث عن تلك الأغنية المستحيلة، وكمَن يحاول تأشير موقع الحب في قلبه، تشير هيلين إلى قريتها التي ليست على الخريطة "كل ماتبّقى مكان فارغ هنا في قلبي وهو يؤلمني. يمكن الإشارة الى ذلك المكان كما لو أنه في خريطة، ولو أنه كالحُب لا يمكن رؤيته على الخرائط." الرواية/ ص 250.

كما تستدعي الرواية بنى واقعية موازية للبنى الاسطورية، فمدينة "غواتيمالا" التي يأتي منها ماريو (هي وادي جبلي مثل حليقي وتعني « الجبل الذي يتقيأ المياه» ورمزها الوطني « كوينزال» وهو طائر جميل شبيه بـطائر القبج، "ريشه أخضر وأبيض وأحمر. هذا الطائر صار رمزاً للحرية، لأنهم وجدوا بانه يموت حزناً حين يوضع في قفص." الرواية/ ص 250 .

وبذا تنبثق الاسطورة في هذه الرواية كجزء أساسي من حيوات أهالي حليقي، وخاصة «رقصة الألم» من جديد في "كندا" التي أقامت فيها هيلين مع عائلتها كلاجئة، كرمز بأن هيلين لم تتخلص من تاريخ الألم، حتى وهي آمنة مع ماريو، و «ماريو إنسان مهذب ولكنها لا تعرف كيف تطرح منه خيالات المغتصبين الذين يحضرون بينهما." الرواية / ص 252، وبذا تفضي الرواية بالقارئ الى الاحساس باللانهاية، بالرغم من امتزاج ذلك الإحساس بالأمل من خلال كلمة "سأحاول" التي تقرّرها هيلين وهي تبذل جهداً لتشرح فكرة تجاوز الانكسار بلُغتها الرابعة بعد الكردية والعربية ولغة الصفير!



** **دنيا ميخائيل/ وشم الطائر/ رواية/ دار الرافدين – بيروت بغداد / ط 1/ 2020 .**